MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

1970 fascicolo 1/4

BIANCO E NERO

SOMMARIO

il sommario segue in III pagina di copertina

anno XXXI - fascicolo 1/4 - gennaio-aprile 1970 - lire 2.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

GENNAIO/APRILE 1970

1/4

BN RICERCHE E DOCUMENTAZIONE

ANNO XXXI

direttore
Floris L. Ammannati

condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

redattore capo
Giacomo Gambetti

redazione
Aldo Bernardini
Guido Cincotti

segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzatore editoriale
Aldo Quinti

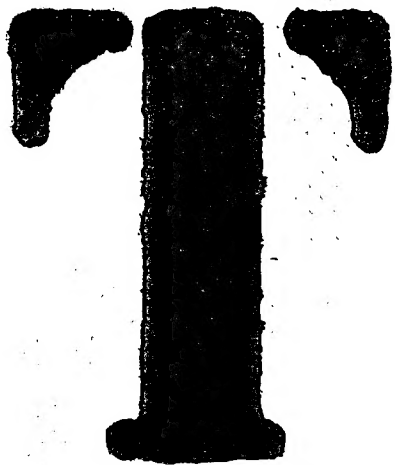
direzione, redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriale s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire cinquemila;
estero lire seimilaottocento;
semestrale Italia lire duemilacinquecento.
Si collabora soltanto su invito.
La responsabilità culturale di ogni articolo firmato è dell'autore.
I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono.
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma,
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

BIANCO E NERO

Questo fascicolo di **Bianco e Nero** vuol essere, oltreché un ponte fra due impostazioni della rivista, una testimonianza sul cinema nuovo. Testimonianza parziale e incompleta ma a ragion veduta. L'attenzione è qui rivolta ad alcune situazioni culturali e cinematografiche dell'Europa occidentale. In futuro — appena possibile — si sposterà all'Europa orientale, agli Stati Uniti, al Terzo Mondo. Per ora è interessante aprire un discorso — concreto — sulla prospettiva di un nuovo modo di intendere, e di fare cinema. In una fase così programmaticamente introduttiva (secondo una linea di ricerca che sarà anche una delle caratteristiche della struttura alla quale **Bianco e Nero** tenterà di accostarsi nei prossimi numeri) non si possono costringere i temi allo studio in armature troppo strette, in schemi vincolanti.
Che cosa sia il cinema nuovo, nel mondo, lo si intravede già abbastanza bene, in quel generale spostamento del punto di vista che autori e tendenze (peraltro assai diverse) stanno introducendo nella concezione stessa del rapporto tra i film e il loro pubblico. Mezzo — che sembrava ormai stabilizzato — di comunicazione in largo senso sociale (con tutte le implicazioni negative che la situazione comportava e comporta), il cinema ha da qualche anno scoperto nuove possibilità d'impegno non solo con la materia da manipolare ma anche con il linguaggio da utilizzare.
In molti paesi, dall'Europa agli Stati Uniti all'America Latina (terra fertile di scoperte interessanti) all'Africa, il consueto uso dello spettacolo cinematografico — nella sua doppia veste di prodotto di consumo e di avanguardia culturale più o meno vigorosa — ha cominciato ad essere discusso dalla radice. La stessa dicotomia consumo-avanguardia ha perduto gran parte del suo significato. Oggi, il tentativo è diretto verso una **rifondazione** — teorica, pratica, culturale, economica, politica — dell'intero fenomeno cinematografico in quanto capacità di contatto con le esigenze della società, a monte del processo (la produzione, e quindi una diversa incidenza degli autori nella scelta dei temi e nella realizzazione dei film) e al suo termine (la reazione del pubblico, la sua possibilità di acquistare una maggiore libertà di selezione e quindi di intervento diretto).
Per questo numero — continuando esperienze fatte da **Bianco e**

QUATTRO IDEE DALL'EUROPA PER UN CINEMA NUOVO

Nero nei mesi passati —, si è scelto il cinema dell'Europa occidentale, con quattro esempi (uno italiano, uno francese, uno tedesco, uno svizzero, perché è sempre bene muoversi su un terreno familiare, di cui si conoscono le componenti). Siamo nell'ambito di una produzione (variamente « irregolare ») di tipo economico capitalistico, in un clima di grave tensione ideologica, dentro una crisi generale di cui si afferrano quasi tutti i connotati. Ai lettori proponiamo la lettura di quattro sceneggiature, che documentano la presenza di particolari tradizioni, tutte iscritte nella cornice della società borghese euro-occidentale.

Di qui, discende l'ottica attraverso la quale la nostra testimonianza dovrebbe essere guardata. Felici o meno felici che siano, sul piano espressivo, i film proposti (a cui ovviamente bisogna risalire, per comprendere sino in fondo), possono essere tutti giudicati anche per quello che esplicitamente non dicono, per gli ambienti da cui provengono. Questa è la speranza (questo tipo di osservazione sollecitata) che si nutre offrendo la testimonianza. La Germania occidentale, nel periodo di transizione da un tipo all'altro di politica europea, la troviamo nel film di Peter Fleischmann, così come scopriamo, nell'opera di Alain Tanner, ginevrino, i fermenti di una cultura svizzera esistente-inesistente che potrebbero anche costituire una curiosa rivelazione. Nel film di Peter Del Monte, saggio finale di un allievo del Centro Sperimentale, si possono trovare non soltanto le incertezze (i sogni, le ambiguità, le idiosincrasie) di un esordiente ma anche le numerose contraddizioni di un cinema italiano combattuto fra vecchio e nuovo, con basi culturali spurie, velleitarie. Nell'opera di Jean-Marie Straub, la più ricca di aperture vitali pur nella apparente linearità, non è difficile individuare la condizione di instabilità politico-ideologica di un autore che bene rappresenta la cultura della Francia amato-odiata nella quale ha la sua autentica patria. Il discorso « cinematografico » si allarga. E' quello che la testimonianza, in definitiva, vuole ottenere, senza precludere nessuna possibilità di interpretazione da parte del lettore. Di cinema nuovo, in senso stretto, sarebbe bene parlare poco, e solo in linea di principio, indicativamente, per avviare una riflessione che deve muoversi su orizzonti più vasti.

TESTI DI FILM

A) *Les yeux ne veulent pas en tous temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*
Jean-Marie Straub

B) *Fuori campo*
Peter Del Monte

C) *Jagdszenen aus Niederbayern*
Peter Fleischmann

D) *Charles mort ou vif*
Alain Tanner

FORSE UN GIORNO IL CINEMA CAMBIERA': CON OTHON JEAN-MARIE STRAUB E' GIA' SULLA STRADA DEL FUTURO

Les yeux ... *è il primo film in lingua francese di un regista nato in Francia, ed è intriso di cultura classica francese, nello stesso momento in cui l'autore si rivolge con la sua opera (cfr. anche la didascalia conclusiva del film) ai propri connazionali. Un testo da Comédie Française improvvisamente alla portata dello spettatore cinematografico comune. A lui Straub si rivolge non col cinema che entra in teatro, ma con Corneille che viene raccontato col cinema — il cinema del commercio e del conformismo. Si indirizza agli spettatori di lingua francese e, dice, soprattutto al pubblico più semplice, i contadini, gli operai, i quali possono comprendere il gioco politico illustrato da Corneille quasi soltanto col seguire gli schemi 'giallo-avventurosi' che sono il filo conduttore di* Othon. *In una intervista alla Cinemateka di Roma (1), Straub e Danièle Huillet hanno avuto fra l'altro occasione di affermare: « È chiaro che il film urterà contro una grande resistenza, in Francia, proprio là dove potrà uscire prima, cioè nei cosiddetti 'cinémas d'art et d'essai': per far esplodere questo ghetto e saltare questo ostacolo ci vorrà tempo.* Othon *non si indirizza affatto a coloro che riusciranno a vederlo per primi. C'è bisogno di tempo, come ho detto, perché possa raggiungere il pubblico per il quale è stato realiz-*

(1) Per la precisione a Sebastian Schadhauser, Elias Chaluja, Gianna Mingrone. L'intervista, registrata al magnetofono il 12 febbraio 1970, è stata tradotta da Leo Mingrone. A tutti il nostro ringraziamento.

La pubblicazione della sceneggiatura di *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* intende contribuire non soltanto alla conoscenza di un film « fuori dalle regole » — e perciò stimolante e nuovo — ma anche ad una più precisa messa a fuoco della personalità di Jean-Marie Straub (di cui riferimmo in passato opinioni di carattere generale: cfr. « Bianco e Nero », Roma, nn. 3/4, 1969, p. 50).

zato, e semmai occorrerà cambiare tutto da cima a fondo, far saltare e cambiare tutto. Abbiamo girato in 16 mm. anche per portare a termine una specie di sogno, di illusione da concretare, perché è più facile, dove c'è un pubblico diverso dagli intellettuali e dai borghesi che frequentano il ghetto dei 'cinémas d'art e d'essai', mostrare film in 16 che in 35 mm. Per questo sogno abbiamo girato in 16 mm., e non solamente come 'dichiarazione di guerra', quando sembra si possano realizzare soltanto delle superproduzioni internazionali: non solamente come protesta, e per agire contro l'industria nel paese dove essa trionfa, ma anche perché crediamo che il film sia veramente alla portata della gente che non ha mai sentito parlare di Corneille, in Francia, di coloro che non sono i privilegiati che hanno avuto la fortuna di leggere Corneille, di costoro assai più che degli intellettuali che cominceranno col ribellarsi ».

È sotto il segno della coerenza e del rigore la scelta che Straub compie, in fase di montaggio, assieme alla moglie Danièle, sempre in favore della propria idea di inquadratura, e dell'espressione dell'attore (« anche se bisogna sacrificare una luce sublime, un suono sublime, un caso sublime »). Sono sotto il segno dell'amore e della stima i rapporti fra Straub e il suo pubblico e fra Straub e Danièle Huillet (« senza di lei, non ci sarebbe Straub », egli dice), una coesione che è confronto continuo di idee e di punti di vista: nella scrittura del testo, nella ripresa, nel montaggio, si scambiano continuamente i modi della discussione, volta a volta, essi sono avvocati della controparte, in una verifica continua. È sotto il segno del rigore e quasi del misticismo l'ansia di Straub dell'univocità fra politica e morale, come si vedrà meglio più avanti, tanto che quando gli abbiamo chiesto dove davvero siano, nella storia, questi esempi di coincidenza intatta e perfetta cui egli anela, ha avuto un attimo di esitazione e ha citato « Luigi IX di Francia, che ha inventato il diritto internazionale e le prime linee della giustizia... anche se in seguito, poi, ha commesso alcuni crimini, Lenin, fino al momento in cui ha istituito la polizia politica; devo dire però — ha aggiunto — che la coincidenza pura avviene sempre in momenti brevi, perché si dovrebbe ricominciare sempre, perché la rivoluzione va continuamente rinnovata, e quando ci si ferma e ci si consolida si è perduti: la rivoluzione è come la grazia e la bontà di Dio, si fa ogni giorno nuova ». È sotto il segno della fedeltà ai propri princìpi e del rispetto per quelli del prossimo anche la scelta che Straub ha compiuto di interpretare egli stesso, nel film, il personaggio di Lacone paludandolo in maniera un po' cartonesca: non perché altri non potessero interpretarlo meglio ma « per non costringere nessuno a dire le cose sgradevoli che il personaggio dice, uno dei personaggio più negativi della tragedia »; e lo ha fatto scrivendo sul cast un nome d'attore (Jubarite Semaran) che è l'anagramma del proprio, riandando a un vecchio giuoco di scuola. È sotto il segno del rigore e dell'asciuttezza più severi la posizione che Straub ha contro il doppiaggio (che « Bianco e Nero » condivide, come in passato abbiamo avuto occasione di sottolineare). Questa, fra l'altro, è la ragione che ci induce a pubblicare — d'accordo con Straub e con la sua coerenza — il testo di Les yeux ... *in lingua originale, non volendo fare noi, sulla carta, un 'doppiaggio' che Straub nega sullo schermo. Sono note le sue dichiarazioni pubbliche [« (...) il mio film si basa precisamente su quelle cose che non sono 'riproducibili', sull'incarnazione del verbo di Corneille in ogni personaggio, nell'istante, il rumore, l'aria e il vento, e sullo sforzo che fanno gli attori e il rischio che essi corrono, come funamboli, da un capo all'altro di lunghi testi difficili registrati in presa*

diretta, cioè nel medesimo tempo dell'immagine: in perfetto sincronismo. Tentare di 'ricostruire' questo sincronismo in studio e in italiano, sarebbe non soltanto assurdo e menzognero, ma anche costerebbe settimane, forse mesi di lavoro, e si dimostrerebbe senza dubbio in molti casi impossibile (...) »]. *Altre egli ne ha fatte alla Cinemateka: « Per me la 'presa diretta' significa anche avere delle sorprese e scoprire una realtà, darsi la possibilità di arrivare a fabbricare un oggetto molto più aleatorio. Per esempio, nel film, nel momento in cui Galba dice 'Roma non può soffrire, dopo questa abitudine, né piena libertà né piena servitù: vuole dunque un padrone', in quel momento si sente rombare una motocicletta. E tutto questo prende un senso nuovo. Se doppiando il film girato muto, si fosse voluto mettere la stessa motocicletta, sostengo che essa avrebbe preso non un 'senso', ma un 'significato'. E siccome il film è in presa diretta, questa motocicletta rimane un 'senso', qualcosa di più che un 'significato' (...). E poi non si inganna la gente che vede il film, perché se c'è un personaggio che parla nel vento, nei rumori, e fatica a parlare, questo si sente e si vede... far sentire il contrario è una menzogna. Se un film non serve ad aprire gli occhi e le orecchie della gente, a che cosa serve? È meglio rinunciare... l'unica cosa che si può fare con un film è dare delle informazioni e aprire occhi e orecchie: è molto, ma se si fa il contrario è meglio cambiar mestiere e andare a pescare o insegnare la grammatica... ».*

Othon *è il titolo della tragedia di Corneille, 1664.* Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour *è il titolo del film di Straub, 1969, tratto da quell'opera, « la più severa, la più tesa e, se si può dire, la più 'cerebrale' delle tragedie politiche di Corneille », secondo Maurice Rat (2). « Si tratta, dice lo stesso Corneille, di 'intrighi di governo che si neutralizzano gli uni con gli altri', attorno a Galba, il vecchio imperatore il quale, volendo scegliersi un successore, esita fra Pisone e Otone, i quali gli sono vantati o disprezzati da tre cortigiani, Lacone, Marciano, Vinio (...). Deve Otone, per il successo della sua candidatura, sposare Plautina, figlia di Vinio, o Camilla, nipote di Galba? Egli preferisce Plautina alla porpora imperiale, ma Vinio e Marciano, il primo per interesse, il secondo perché innamorato della stessa Plautina, spingono Otone verso Camilla. Marciano, dopo aver manifestato il proprio amore a Plautina ed essere stato respinto ignominiosamente, tenta di fare assassinare Otone. Lacone, fedele a Pisone, vedendo aumentare le probabilità di successo di Otone, fa uccidere* (3) *Vinio, pugnala lui stesso Galba, ma manca Otone che viene proclamato imperatore, e alla fine si uccide per non assistere al trionfo di colui che egli ha fatto di tutto per abbattere.*

« Othon *fu rappresentata per la prima volta alla corte di Fontainebleau, dalla compagnia dell'Hôtel de Bourgogne, il 3 agosto 1664. La tragedia interessò moltissimo i 'politici': de Louvois dichiarò, si dice, 'occorrerebbe una platea di ministri per giudicarla', e il maresciallo de Grammont pare abbia ritenuto che 'il Corneille dovrebbe*

(2) *Théatre complet de Corneille*, 3 voll.; texte établi sur l'édition de 1682 avec les principales variantes, une introduction, des notices, des notes et un glossaire par Maurice Rat, Librairie Garnier Frères, Paris 1942.

(3) In *Othon* Lacone uccide lui stesso Vinio (cfr. racconto di Flavia alla fine del V atto, vv. 1770-1798). Probabilmente, dice Danièle Straub, Maurice Rat non ha letto il brano per intero.

essere il breviario dei re'. Però, quando nel novembre, tre mesi dopo, l'opera fu presentata all'Hôtel de Bourgogne, non ripeté il successo di Fontainebleau. Boileau, critico severo, non si interessò minimamente alle discussioni dei tre ministri di Galba, in cui si era voluta vedere un'allusione a Colbert, Le Tellier *e* de Lionne, *e ammise in seguito di avere pensato proprio a* Othon *quando scrisse nell'*Art poétique: *'Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir / un spectateur toujours paresseux d'applaudir / et qui, des vains efforts de cette réthorique / justement fatigué, s'endort ou vous critique.' Il pubblico fu dell'opinione di Boileau: gli spettatori si disinteressarono dell'intrigo politico e non si appassionarono alle complicazioni sentimentali con cui Corneille aveva creduto di arricchire il suo testo.* Othon *fu un fiasco e quando fu stampata, il 3 febbraio 1665, il de Salo, che si degnò di parlarne nel* Journal des Savants, *non lo fece senza ironia: 'Basta dire che questa tragedia è del signor Corneille, per sottintendere qualcosa di grande: perché, se delle ventisette tragedie che egli ha presentato non ce n'è una che non sia stata applaudita, è certo che questa di oggi non può essere cattiva, dal momento che lo stesso Corneille afferma, nella introduzione, che essa non è inferiore alle precedenti'* » (4).

Come è arrivato Straub a realizzare un film da Othon, *un film che — anche se ha un titolo lunghissimo, a differenza di quello d'origine — è fedele alla lettera al testo di Corneille, avendo per di più il regista filologicamente comparato le edizioni più accreditate?*

Anzitutto, con la scoperta del luogo — ci ha dichiarato Straub — : « quando venni a Roma per la prima volta, nel 1963, girai per la città, visitai il Palatino, vidi la terrazza, ne ebbi una forte impressione, e subito l'idea che mi sarebbe piaciuto fare un film su Roma, sull'impero romano, utilizzando quel luogo, quelle rovine, accanto alla vita che oggi continua lì accanto. Mi venne spontaneo un confronto fra l'impero antico, troppo grande per essere bene amministrato, e il mondo attuale: 'gran bordello', come direbbe Dante. Prima di 'scoprire' la terrazza del Palatino, a Roma, avevo visto a Parigi, all'Università, la tragicommedia di Corneille Don Sanche d'Aragon, *che mi era piaciuta moltissimo e mi aveva incitato e aiutato a riscoprire Corneille: ebbi anche il desiderio di mettere in scena* Suréna, *nel '56. Intanto stavo lavorando per riuscire a realizzare il mio primo film, il* Bach, *e andai in Olanda per cercare di avere i centomila marchi che mi mancavano. Dimenticai Corneille, e non feci il* Bach *(che sarebbe stato poi non il primo, ma il mio terzo film), e abbandonai anche* Suréna *— mai ripresa dopo la morte di Corneille — che fu in seguito presentata dalla Comédie Française. Poi mi trasferii in Germania e dopo avere realizzato il* Bach *ho cominciato a ripensare a Corneille, che tuttavia non potevo realizzare in Germania. Rileggendo* Othon, *ho scoperto che la tragedia coincideva col mio film da fare sulla terrazza del Palatino. La versione francese del* Bach *mi ha dato ancor più la spinta e il desiderio di realizzare finalmente un film nella mia lingua d'origine. E il testo di Corneille è un tessuto tanto stretto quanto era stretta la musica di J. S. Bach. »*

E qual è, a questo proposito, il rapporto stilistico tra il film di oggi, del tutto lineare nella successione del racconto, e i precedenti film dello stesso Straub, i quali sono partiti proprio da una acuta sovrapposizione di piani narrativi?

« In effetti — dice Straub — la 'non-linearità' di Non riconciliati *serviva a spiegare il presente col passato.* Bach *era senz'altro più lineare*

(4) *Théatre complet de Corneille,* cit.

di Non riconciliati, *lì il ritorno al passato avveniva per un solo momento. Posso dire che mi piace fare film diversi, esperienze ogni volta nuove, e che* Othon *è certamente 'lineare', al primo livello, ma poi ci sono altre letture direi più complesse. Riepilogando, e schematizzando anche troppo, potrei dire che in* Othon *ci son vari piani: a) facendo del teatro al presente, il film si gira al presente. Secondo Cocteau 'il cinema coglie la morte al lavoro': anche un film storico è un film sul momento in cui il film viene realizzato. Ciò consente di riflettere sul passato attraverso il presente: non si vuol dire che nel film ci sono degli antichi romani resuscitati, ma che ci sono uomini di oggi che recitano un testo su vicende dell'antica Roma; b) se si recita un testo di Corneille del 1664 al presente (si vede e si sente il traffico della città di oggi), nel momento in cui gli attori lo dicono il testo è loro, tanto è vero che lo hanno ripetuto per tre mesi, prima di girare, se ne sono impadroniti; c) Pierre Corneille, nel 1664, fece una specie di riflessione sugli ultimi imperatori romani, quelli creati dai soldati, ciascuno con un regno molto breve; Otone si uccide due mesi dopo la fine del film, sul campo di battaglia, e nell'immagine finale del film lo si sente. Ma Corneille si rifà a Tacito, e Tacito non conosceva Galba, e a sua volta si rifà ad altre fonti; d) gli attori recitano come romani antichi, ma non lo sono; sono vestiti come romani antichi, ma si vedono e si sentono le automobili; sembrano romani, ma si trovano sulle rovine di Roma, per tre atti sono sulla terrazza del Palatino; e nel quarto atto Otone è sull'erba, vicino a una fontana del '600, dell'epoca di Corneille: nella fontana e nella villa è presente l'epoca di Corneille; poi nel quinto atto si ritorna nelle rovine e un po' più a fondo, la città non si vede più e i rumori sono più lontani; e) una prima contraddizione sono dunque i costumi romani in un ambiente di oggi; una seconda contraddizione è un testo del 1664 su un ambiente romano dato come contemporaneo; una terza contraddizione, che riassume le altre, è quindi un presente che è in realtà, nello stesso momento, un passato. Vorrei dire che se in* Othon *c'è linearità nella narrazione, in realtà ogni inquadratura distrugge quella linearità e quella narrazione. I personaggi trattano la storia romana come conosciuta e quasi ovvia, così come i personaggi di* Non riconciliati *presuppongono nota la storia del prenazismo e del nazismo. In questo modo, anche dal punto di vista stilistico, fra questo film e i miei precedenti c'è sviluppo, non contraddizione: c'è almeno la volontà di integrare qui degli elementi che già prima esistevano. In* Non riconciliati *ci sono dei blocchi di parti narrative fra loro dialettici, qui la dialettica è anche all'interno di ogni blocco e addirittura di ogni inquadratura. Tutto il dialogo, in* Othon, *è girato in presa diretta: gli attori devono lottare anche con qualcosa di presente, i rumori, il vento: se si rinuncia alla presa diretta, si corre maggiormente il rischio di fare soltanto un film storico, e noi così avremmo vanificato quel lavoro di immedesimazione, di 'incarnazione', che abbiamo condotto per mesi.* »

E oggi, ora che è finito, cos'è per Straub il film?

« È il film, non voglio dire più 'triste', perché questo era quasi un presupposto, ma certamente più pessimista che ho fatto. Non è del tutto triste forse perché c'è la luce romana, manca una certa brutalità tedesca: il film nella costruzione sembra meno nervoso, così, la luce romana è dolce, anche se crudele. È un film politico e pessimista, perché è un film sul fatto che questi giochi politici non sono per nulla cambiati. La politica si basa sempre sul machiavellismo, sul compromesso, sui rapporti di potere, sulla crudeltà, sulla repressione, sulla oppressione dello Stato sui cittadini. La politica è una lunga strada di crimini, e oggi le cose non vanno diversamente, spesso la politica

è in mano ad avventurieri, si parla di popolo, ma al popolo si pensa sempre meno, il popolo è assente, ma si fa un gioco tragico alle sue spalle, contrario ai suoi interessi, come dice Lacone. Il destino del popolo si decide in alto, mentre la gente giù gira in automobile prigioniera — lo voglia o no — del sistema del suo tempo, per il solo fatto di esistere. Sotto questo aspetto, la inquadratura-chiave del film è la seconda, in cui non *è presente il popolo, ma ci sono le automobili. Corneille ha inventato, rispetto alla storia, il personaggio di Camilla (il titolo che ho dato al film è nella prima parte una parafrasi, parziale, di un pensiero di Camilla, e nella seconda parte è tutta un'osservazione di Camilla, rivolta a Otone): il personaggio di Camilla è lucido, su tutta la situazione (mentre Otone è lucido su se stesso e sul suo opportunismo). Il terzo atto è il più epico della tragedia, nel senso brechtiano, e in qualche modo il personaggio di Camilla è il proseguimento di quello della vecchia in* Non riconciliati *e della ragazza che spara in* Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano. *In fondo i miei film sono tutti sull' 'amour fou': in* Machorka-Muff *l' 'amour fou' violentato e prostituito; in* Non riconciliati *l' 'amour fou' che si sacrifica e che è un po' schizoide; in* Chronik der Anna Magdalena Bach *l' 'amour fou' vissuto profondamente, l''amour fou' utopistico quale appello a un futuro di felicità; in* Othon *l''amour fou' disilluso perché Camilla offre il suo amore a Otone che non ha il coraggio di accettarlo, avendo paura degli intriganti ed essendo tutto immerso nel suo egoismo. Secondo me, Corneille è molto sovversivo, se si guarda bene: non c'è un testo violento come* Horace, *ad esempio, sui concetti di patriottismo, di Stato, è un appello continuo all'insubordinazione dell'individuo verso lo Stato. Corneille è sempre molto dialettico, la sua lingua è semplice ma il suo discorso è complicato. Quando Vinio dice '... ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons (...)', mette in moto un sillogismo, un machiavello cinico, e comincia un lungo discorso fondato sulla menzogna che la politica deve essere diversa dalla morale. E il dialogo fra Albiana e Camilla è altrettanto rivelatore, sotto questo aspetto. Anche in* Non riconciliati *c'è l'idea che politica e morale non possono essere distinte: le rovine che si vedono nel film significano anche questo, che se si distingue fra politica e morale il mondo è finito. E così il nostro pianeta va in rovina, oggi, le acque si inquinano, non è soltanto un modo di dire. In* Othon *c'è sempre questo rapporto concreto, un personaggio ricatta moralmente l'altro: i rapporti morali e politici di tutti i personaggi sono fondati sul ricatto. C'è anche un dialogo fra Vinio e Plautina, in cui il console si presenta davvero come un ruffiano, e spinge Plautina alla prostituzione, e dà addirittura la definizione della prostituzione. Oggi accade la stessa cosa: quando qualcuno ha potere, se ne serve per opprimere.* » (giacomo gambetti)

LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUS TEMPS SE FERMER OU PEUT-ETRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR A SON TOUR

JEAN-MARIE STRAUB

Othon (Otone), *tragedia di Pierre Corneille, fu data la prima volta a corte, a Fontainebleau, il 3 agosto 1664... Fortuna, nei secoli seguenti,* Othon *ne ha avuta ben poca. Dal 1682 al 1708 fu rappresentata 30 volte alla Comédie Française, e poi mai più.*

Corneille teneva molto a questa tragedia: « Se i miei amici non mi ingannano, questa tragedia eguaglia o supera la migliore delle mie. Una quantità di suffragi illustri e solidi si sono dichiarati per essa; e se oso unirvi il mio, vi dirò che vi troverete una certa giustezza nella condotta e un po' di buon senso nel ragionamento. Quanto ai versi, non ne sono stati mai visti di miei, che io abbia curato con maggior attenzione. L'argomento è tratto da Tacito, che inizia le sue Storie *con questa; e non ne ho ancora portata nessuna sulle scene, a cui io sia stato più fedele ed abbia prestato maggiore invenzione... ».*

Otone ha grandi virtù, ma è essenzialmente uomo di corte, e sotto Nerone ha dovuto piegarsi e seguirne i vizi. Divenuto libero, aveva potuto seguire liberamente il suo carattere. Nella tragedia di Corneille è innamorato di Plautina; nelle Storie *aveva promesso al padre, il console Vinio, di sposarla, se otteneva che Galba lo scegliesse per suo successore; e siccome si vide imperatore senza la sua opera...*

« Non ho voluto andare oltre la storia; e posso dire che non s'è ancora vista tragedia, in cui si maneggino tanti matrimoni per non conchiuderne nessuno. Sono intrighi di gabinetto, che si distruggono a vicenda », dice Corneille.

Per gli intriganti Lacone, Vinio e Marciano (« Niente bene pubblico, se per noi è funesto... Viviamo solo per noi e non pensiamo che a noi »), l'ideale dei sovrani è proprio il vecchio imperatore Galba: « Vedete... che potere ci lascia, in che posto ci ha messi la sua debolezza; i nostri ordini regolano tutto, noi diamo, ritogliamo, niente si esegue appena lo impediamo; siccome tutto deve ottenersi per mezzo d'uno di noi, vediamo la nostra corte più grande della sua... ». Di questo genere sarebbe l'imperatore che Lacone e Marciano preferiscono: Pisone. « Pisone ha l'anima semplice e lo spirito fiacco; se è di nobile nascita, ha poca virtù; non quella virtù che detesta il delitto: la sua severa probità è degna di stima; ha tutto quello che fa un uomo dabbene; ma questo in un sovrano è poco o niente ».

È dovuto all'invenzione di Corneille il personaggio di Camilla, nipote di Galba, personaggio veramente epico (nel senso brechtiano): « Forse un giorno Roma si permetterà di scegliere a sua volta ».

O. La caméra *panoramique* de ca. 300°
à partir du Capitole sur la ville
(maisons populaires qui bordent
la via di S. Teodoro) et sur les
ruines du Palatin jusque sur la
cime d'un arbre: à ses pieds, une
caverne; la caméra s'approche de
l'entrée dont l'obscurité finit
par remplir tout l'écran (zoom).

TITOLI DI TESTA

(con dissolvenze incrociate; scrittura bianca sul nero):
Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer

ou

Peut-être qu'un jour
Rome se permettra de choisir à son tour

d'après
Othon
de Pierre Corneille

Film de
Jean-Marie Straub
et Danièle Huillet

assistés de
Leo Mingrone
Anna Raboni
Sebastian Schadhauser
Italo Pastorino
Elias Chaluja

coiffures
Todero Guerrino

photographie
Ugo Piccone
Renato Berta

son
Louis Hochet
Lucien Moreau

production
JANUS-Film
Straub-Huillet

Premier acte - Première bobine

SUR LE MONT PALATIN: TERRASSE DOMINANT LE « CIRCO MASSIMO » ET TOUT ROME

1. *PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ*

Othon et Albin de dos: ils sont debout au bord de la terrasse tournés vers la circulation, et regardent en bas — La caméra est à droite d'Othon (en légère contre-plongée) —

Albin: *Votre amitié, Seigneur, me rendra téméraire: j'en abuse, et je sais que je vais vous déplaire, que vous condamnerez ma curiosité; mais je croirais vous faire une infidélité, si je vous cachais rien de ce que j'entends dire de votre amour nouveau sous ce nouvel empire. On s'étonne de voir qu'un homme tel qu'Othon, Othon, dont les hauts faits soutiennent le grand nom, daigne d'un Vinius se réduire à la fille, s'attache à ce consul qui ravage, qui pille, qui peut tout, je l'avoue, auprès de l'empereur, mais dont tout le pouvoir ne sert qu'à faire horreur, et détruit d'autant plus, que plus on le voit croître, ce que l'on doit d'amour aux vertus de son maître.*

(45")

2. *PLAN D'ENSEMBLE (en plongée)*

Vue de la terrasse: la circulation automobile sur le boulevard...

Othon (off): *Ceux qu'on voit s'étonner de ce nouvel amour n'ont jamais bien conçu ce que c'est que la cour. Un homme tel que moi jamais ne s'en détache; il n'est point de retraite ou d'ombre que le cache; et si du souverain la faveur n'est pour lui, il faut, ou qu'il périsse, ou qu'il prenne un appui. Quand le monarque agit par sa propre conduite, mes pareils sans péril se rangent à sa suite: le mérite et le sang nous y font discerner; mais quand le potentat se laisse gouverner, et que de son pouvoir les grands dépositaires n'ont pour raison d'état que leurs propres affaires, ces lâches ennemis de tous les gens de coeur cherchent à nous pousser avec toute rigueur, à moins que notre adroite et prompte servitude nous dérobe aux fureurs de leur inquiétude. Sitôt que de Galba le Sénat eut fait choix, dans mon gouvernement j'en établis les lois, et je fus le premier qu'on vit au nouveau prince donner toute une armée et toute une province: ainsi je me comptais de ses premiers suivants. Mais déjà Vinius avait pris les devants; Martian l'affranchi, dont tu vois les pillages, avait, avec Lacus, fermé tous les passages: on n'approchait de lui que sous leur bon plaisir. J'eus donc pour m'y produire un des trois à choisir. Je les voyais tous trois se hâter sous un maître qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être, et tous trois à l'envi s'empresser ardemment à qui dévorerait ce règne d'un moment. J'eus horreur des appuis qui restaient seuls à prendre, j'espérai quelque temps de m'en pouvoir défendre; mais quand Nymphidius dans Rome assassiné fit place au favori qui l'avait condamné, que Lacus, par sa mort fut préfet du prétoire, que pour couronnement d'une action si noire les mêmes assassins firent encor percer Varron, Turpilian, Capiton, et Macer, je vis qu'il était temps de prendre mes mesures, qu'on perdait de Néron toutes les créatures, et que demeuré seul de toute cette cour, à moins d'un protecteur j'aurais bientôt mon tour. Je choisis Vinius dans cette défiance; pour plus de sûreté j'en cherchai l'alliance. Le autres n'ont ni soeur ni fille à me donner; et d'eux sans ce grand noeud tout est à soupçonner.*

(1'34")

3. *PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN RAPPROCHÉ*

Albin et Othon de dos: la caméra est entre eux à gauche d'Othon (en légère contre-plongée) et *se rapproche de lui.*

Albin: *Vos voeux furent reçus?*

Othon: *Oui: déjà l'hyménée aurait avec Plautine unit ma destinée, si ces rivaux d'état n'en savaient divertir un maître qui sans eux n'ose rien consentir.*

Albin: *Ainsi tout votre amour n'est qu'une politique, et le coeur ne sent point ce que la bouche explique?*
Othon: *Il ne le sentit pas, Albin, du premier jour; mais cette politique est devenue amour: tout m'en plaît, tout m'en charme, et mes premiers scrupules près d'un si cher objet passent pour ridicules. Vinius est consul, Vinius est puissant; il a de la naissance; et s'il est agissant, s'il suit des favoris la pente trop commune, Plautine hait en lui ces soins de sa fortune: son coeur est noble et grand.*
Albin: *Quoi qu'elle ait de vertu, vous devriez dans l'âme être un peu combattu. La nièce de Galba pour dot aura l'empire, et vaut bien que pour elle à ce prix on soupire: Son oncle doit bientôt lui choisir un époux. Le mérite et le sang font un éclat en vous, qui pour y joindre encor celui du diadème...*
Othon: *Quand mon coeur se pourrait soustraire à ce que j'aime et que pour moi Camille aurait tant de bonté que je dusse espérer de m'en voir écouté, si, comme tu le dis, sa main doit faire un maître, aucun de nos tyrans n'est encor las de l'être; et ce serait tous trois les attirer sur moi, qu'aspirer sans leur ordre à recevoir sa foi. Surtout de Vinius le sensible courage ferait tout pour me perdre après un tel outrage, et se vengerait même à la face des Dieux, si j'avais sur Camille osé tourner les yeux.*
Albin: *Pensez-y toutefois: ma soeur est auprès d'elle; je puis vous y servir; l'occasion est belle; tout autre amant que vous s'en laisserait charmer; et je vous dirais plus, si vous osiez l'aimer.*
Othon: *Porte à d'autres qu'à moi cette amorce inutile; mon coeur, tout à Plautine, est fermé pour Camille. La beauté de l'objet, la honte de changer, le succès incertain, l'infaillible danger, tout fait à tes projets d'invincibles obstacles.*
(1'24")

4. *PLAN RAPPROCHÉ*
Albin de face: la caméra est à sa droite (en légère contre-plongée).
Albin: *Seigneur, en moins de rien il se fait des miracles: à ces deux grands rivaux peut-être il serait doux d'ôter à Vinius un gendre tel que vous; et si l'un par bonheur à Galba vous propose... Ce n'est pas qu'après tout j'en sache aucune chose: je leur suis trop suspect pour s'en ouvrir à moi; mais si je vous puis dire enfin ce que j'en croi, je vous proposerais, si j'étais en leur place.*
(20")

5. *PLAN RAPPROCHÉ*
Othon de dos: la caméra est à sa gauche (en légère contre-plongée) — Othon se retourne vers Albin, puis vers la caméra: il voit venir Vinius.
Othon: *Aucun d'eux ne fera ce que tu veux qu'il fasse; et s'ils peuvent jamais trouver quelque douceur à faire que Galba choisisse un successeur, ils voudront par ce choix se mettre en assurance, et n'en proposeront que de leur dépendance. Je sais... Mais Vinius que j'aperçois venir...*
(13")

6. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
— d'abord en plan rapproché sur Vinius seul, qui arrive,
— *la caméra panoramique* avec lui pour retrouver Albin qui se retire et Othon que Vinius pousse de quelques pas le long du mur vers la droite, avant de finir par se retourner devant lui de profil à la caméra (plan demi-rapproché).
Vinius: *Laissez-nous seuls, Albin: je veux l'entretenir. Je crois que vous m'aimez, Seigneur, et que ma fille vous fait prendre intérêt en toute la famille. Il en faut une preuve et non pas seulement qui consiste aux devoirs dont s'empresse un amant: il la faut plus solide, il la faut d'un grand homme, d'un coeur digne en effet de commander à Rome. Il faut ne plus l'aimer.*
Othon: *Quoi? Pour preuve d'amour...*
Vinius: *Il faut faire encor plus, Seigneur, en ce grand jour: il faut aimer ailleurs.*

Othon: *Ah! Que m'osez-vous dire?*

Vinius: *Je sais qu'à son hymen tout votre coeur aspire; mais elle, et vous, et moi, nous allons tous périr; et votre change seul nous peut tous secourir. Vous me devez, Seigneur, peut-être quelque chose: sans moi, sans mon crédit qu'à leurs desseins j'oppose, Lacus et Martian vous auraient peu souffert; il faut à votre tour rompre un coup qui me perd, et qui, si votre coeur ne s'arrache à Plautine, vous enveloppera tous deux en ma ruine.*

Othon: *Dans le plus doux espoir de mes voeux acceptés m'ordonner que je change! Et vous-même!*

(1'09")

7. *PLAN RAPPROCHÉ*

Vinius, de profil (dans l'axe).

Vinius: *Ecoutez. L'honneur que nous ferait votre illustre hyménée des deux que j'ai nommés tient l'âme si gênée que jusqu'ici Galba, qu'ils obsèdent tous deux, a refusé son ordre à l'effet de nos voeux. L'obstacle qu'ils y font vous peut montrer sans peine quelle est pour vous et moi leur envie et leur haine; et qu'aujourd'hui, de l'air dont nous nous regardons, ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons. C'est une vérité qu'on voit trop manifeste; et sur ce fondement, Seigneur, je passe au reste. Galba, vieil et cassé, qui se voit sans enfants, croit qu'on méprise en lui la faiblesse des ans et qu'on ne peut aimer à servir sous un maître qui n'aura pas loisir de le bien reconnaître. Il voit de toute part du tumulte excité: le soldat en Syrie est presque révolté; Vitellius avance avec la force unie de troupes de la Gaule et de la Germanie; ce qu'il a de vieux corps le souffre avec ennui; tous les prétoriens murmurent contre lui. De leur Nymphidius l'indigne sacrifice de qui se l'immola leur demande justice: il le sait, et prétend par un jeune empereur ramener les esprits et calmer leur fureur. Il espère un pouvoir ferme, plein et tranquille, s'il nomme pour César un époux de Camille; mais il balance encor sur ce choix d'un époux, et je ne puis, Seigneur, m'assurer que sur vous. J'ai donc pour ce grand choix vanté votre courage, et Lacus à Pison a donné son suffrage. Martian n'a parlé qu'en termes ambigus, mais sans doute il ira du côté de Lacus, et l'unique remède est de gagner Camille: si sa voix est pour nous, la leur est inutile. Nous serons pareil nombre, et dans l'égalité Galba pour cette nièce aura de la bonté. Il a remis exprès à tantôt d'en résoudre. De nos têtes sur eux détournez cette foudre: je vous le dis encor, contre ces grands jaloux je ne me puis, Seigneur, assurer que sur vous. De votre premier choix quoi que je doive attendre, je vous aime encor mieux pour maître que pour gendre; et je ne vois pour nous qu'un naufrage certain s'il nous faut recevoir un prince de leur main.*

(2'42")

8. *PLAN RAPPROCHÉ*

Othon, de profil.

Othon: *Ah! Seigneur, sur ce point c'est trop de confiance; c'est vous tenir trop sûr de mon obéissance, je ne prends plus de lois que de ma passion: Plautine est l'objet seul de mon ambition; Et si votre amitié me veut détacher d'elle, la haine de Lacus me serait moins cruelle.*

(10")

9. Vinius

Othon (off): *Que m'importe après tout, si tel est mon malheur, de mourir par son ordre ou mourir de douleur?*

Vinius: *Seigneur, un grand courage, à quelque point qu'il aime, sait toujours au besoin se posséder soi-même. Poppée avait pour vous du moins autant d'appas; et quand on vous l'ôta vous n'en mourûtes pas.*

(10")

10. Othon

Othon: *Non, Seigneur; mais Poppée était une infidèle, qui n'en voulait qu'au trône et qui n'aimait moins qu'elle. Ce peu qu'elle eut d'amour ne fit du lit d'Othon qu'un degré pour monter à celui de Néron: elle ne m'épousa qu'afin de s'y produire, d'y ménager sa place au hasard de me nuire: aussi j'en fus banni sous un titre d'honneur; et pour ne plus me voir on me fit gouverneur. Mais j'adore Plautine, et je règne en son âme: nous ordonner d'éteindre une si belle flamme, c'est... je ne l'ose dire. Il est d'autres Romains, Seigneur, qui sauront mieux appuyer vos desseins; il en est dont le coeur pour Camille soupire, et qui seront ravis de vous devoir l'empire.*

(28")

11. Vinius.

Vinius: *Je veux que cet espoir à d'autres soit permis, mais êtes-vous fort sûr qu'ils soient de nos amis? Savez-vous mieux que moi s'ils plairont à Camille?*

(10")

12. Othon.

Othon: *Et croyez-vous pour moi qu'elle soit plus facile? Pour moi, que d'autres voeux...*

(3")

13. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

— d'abord Vinius seul;

— *la caméra recule* pour cadrer aussi Othon.

Vinius: *À ne vous rien celer, sortant d'avec Galba j'ai voulu lui parler: j'ai voulu sur ce point pressentir sa pensée; j'en ai nommé plusieurs pour qui je l'ai pressée. A leurs noms un grand froid, un front triste, un oeil bas, m'ont fait voir aussitôt qu'ils ne lui plaisaient pas; au vôtre elle a rougi puis s'est mise à sourire, et m'a soudain quitté sans me vouloir rien dire. C'est à vous, qui savez ce que c'est que d'aimer, à juger de son coeur ce qu'on doit présumer.*

Othon: *Je n'en veux rien juger, Seigneur; et sans Plautine l'amour m'est un poison, le bonheur m'assassine; et toutes les douceurs du pouvoir souverain me sont d'affreux tourments, s'il m'en coûte sa main.*

Vinius: *De tant de fermeté j'aurais l'âme ravie, si cet excès d'amour nous assurait la vie; mais il nous faut le trône ou renoncer au jour; et quand nous périrons que servira l'amour?*

Othon: *A de vaines frayeurs un noir soupçon vous livre; Pison n'est point cruel et nous laissera vivre.*

Vinius: *Il nous laissera vivre et je vous ai nommé! Si de nous voir dans Rome il n'est point alarmé, nos communs ennemis, qui prendront sa conduite, en préviendront pour lui la dangereuse suite. Seigneur, quand pour l'empire on s'est vu désigner, il faut, quoi qu'il arrive, ou périr ou régner. Le posthume Agrippa vécut peu sous Tibère; Néron n'épargna point le sang de son beau-frère; et Pison vous perdra par la même raison, si vous ne vous hâtez de prévenir Pison. Il n'est point de milieu qu'en saine politique...*

Othon: *Et l'amour est la seule où tout mon coeur s'applique. Rien ne vous a servi, Seigneur, de me nommer: vous voulez que je règne et je ne sais qu'aimer. Je pourrais savoir plus, si l'astre qui domine me voulait faire un jour régner avec Plautine; mais dérober son âme à de si doux appas, pour attacher sa vie à ce qu'on n'aime pas!*

(1'43")

14. *PLAN RAPPROCHÉ*

Vinius.

Vinius: *En bien! si cet amour a sur vous tant de force, régnez: qui fait des lois peut*

bien faire un divorce. Du trône on considère enfin ses vrais amis, et quand vous pourrez tout, tout vous sera permis.
(15")

15. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À GROS PLAN À PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ*

— d'abord en plan demi-rapproché sur Plautine qui vient d'arriver (à gauche), Othon (à gauche de Plautine) et Vinius (à droite du champ): ils la regardent.

Plautine: *Non pas, Seigneur, non pas: quoi que le ciel m'envoie, je ne veux rien tenir d'une honteuse voie; et cette lâcheté qui me rendrait son coeur, sentirait le tyran et non pas l'empereur. A votre sûreté, puisque le péril presse, j'immolerai ma flamme et toute ma tendresse; et je vaincrai l'horreur d'un si cruel devoir pour conserver le jour à qui me l'a fait voir; mais ce qu'à mes désirs je fais de violence fuit les honteux appas d'une indigne espérance; et la vertu qui dompte et bannit mon amour n'en souffrira jamais qu'un vertueux retour.*

Othon: *Ah! que cette vertu m'apprête un dur supplice, Seigneur! et le moyen que je vous obéisse? Voyez, et s'il se peut, pour voir tout mon tourment, quittez vos yeux de père, et prenez-en d'amant.*

Vinius: *L'estime de mon sang ne m'est pas interdite: je lui vois des attraits, je lui vois du mérite; je crois qu'elle en a même assez pour engager, si quelqu'un nous perdait, quelque autre à nous venger. Par là nos ennemis la tiendront redoutable; et sa perte par là devient inévitable. Je vois de plus, Seigneur, que je n'obtiendrai rien, tant que votre oeil blessé rencontrera le sien, que le temps se va perdre en répliques frivoles; et pour les éviter j'achève en trois paroles: si vous manquez le trône il faut périr tous trois. Prévenez, attendez cet ordre à votre choix: je me remets à vous de ce qui vous regarde; mais en ma fille et moi ma gloire se hasarde, de ses jours et des miens je suis maître aboslu, et j'en disposerai comme j'ai résolu. Je ne crains point la mort, mais je hais l'infamie d'en recevoir la loi d'une main ennemie; et je saurai verser tout mon sang en romain si le choix que j'attends ne me retient la main. C'est dans une heure ou deux que Galba se déclare. Vous savez l'un et l'autre à quoi je me prépare: résolvez-en ensemble.*

— Vinius sort du champ à droite: *la caméra se rapproche* brusquement d'Othon (gros plan).

Othon: *Arrêtez donc, Seigneur; et s'il faut prévenir ce mortel déshonneur, recevez-en l'exemple et jugez si la honte...*

Plautine (off): *Quoi! Seigneur, à mes yeux une fureur si prompte! Ce noble désespoir, si digne des Romains, tant qu'ils ont du courage est toujours en leurs mains; et pour vous et pour moi, fût-il digne d'un temple, il n'est pas encor temps de m'en donner l'exemple. Il faut vivre, et l'amour nous y doit obliger, pour me sauver un père, et pour me protéger. Quand vous voyez ma vie à la vôtre attachée, faut-il que malgré moi votre âme effarouchée, pour m'ouvrir le tombeau hâte votre trépas, et m'avance un destin où je ne consens pas?*

Othon: *Quand il faut m'arracher tout cet amour de l'âme, puis-je que dans mon sang en éteindre la flamme? Puis-je sans le trépas...*

Plautine (off): *Et vous ai-je ordonné d'éteindre tout l'amour que je vous ai donné? Si l'injuste rigueur de notre destinée ne permet plus l'espoir d'un heureux hyménée, il est un autre amour dont les voeux innocents s'élèvent au-dessus du commerce des sens. Plus la flamme en est pure et plus elle est durable; il rend de son objet le coeur inséparable; il a de vrais plaisirs dont ce coeur est charmé, et n'aspire qu'au bien d'aimer et d'être aimé.*

Othon: *Qu'un tel épurement demande un grand courage! Qu'il est même aux plus grands d'un difficile usage! Madame, permettez que je dise à mon tour que tout ce que l'honneur peut souffrir à l'amour, un amant le souhaite, il en veut l'espérance, et se croit mal aimé s'il n'en a l'assurance.*

Plautine (off): *Aimez-moi toutefois sans l'attendre de moi, et ne m'enviez point l'honneur que j'en reçoi. Quelle gloire à Plautine, ô ciel, de pouvoir dire que le choix de son*

coeur fut digne de l'empire; qu'un héros destiné pour maître à l'univers voulut borner ses voeux à vivre dans ses fers; et qu'à moins que d'un ordre absolu d'elle-même il aurait renoncé pour elle au diadème!

Othon: *Ah! qu'il faut aimer peu pour faire son bonheur, pour tirer vanité d'un si fatal honneur! Si vous m'aimiez, Madame, il vous serait sensible de voir qu'à d'autres voeux mon coeur fût accessible, et la nécessité de le porter ailleurs vous aurait fait déjà partager mes douleurs. Mais tout mon désespoir n'a rien qui vous alarme: vous pouvez perdre Othon sans verser une larme; vous en témoignez joie et vous-même aspirez à tout l'excès des maux qui me sont préparés.*

Plautine (off): *Que votre aveuglement a pour moi d'injustice! Pour épargner vos maux j'augmente mon supplice, je souffre, et c'est pour vous que j'ose m'imposer la gêne de souffrir et de le déguiser. Tout ce que vous sentez je le sens dans mon âme; j'ai même déplaisir comme j'ai même flamme; j'ai même désespoir; mais je sais les cacher, et paraître insensible afin de moins toucher. Faites à vos désirs pareille violence, retenez-en l'éclat, sauvez-en l'apparence: au péril qui nous presse immolez le dehors, et pour vous faire aimer montrez d'autres transports. Je ne vous défends point une douleur muette, pourvu que votre front n'en soit point l'interprète, et que de votre coeur vos yeux indépendants triomphent comme moi des troubles du dedans. Suivez, passez l'exemple, et portez à Camille un visage content, un visage tranquille, qui lui laisse accepter ce que vous offrirez, et ne démente rien de ce que vous direz.*

Othon: *Hélas, Madame, hélas, que pourrai-je lui dire?*

Plautine (off): *Il y va de ma vie, il y va de l'empire; réglez-vous là-dessus. Le temps se perd, Seigneur. Adieu: donnez la main, mais gardez-moi le coeur; ou si c'est trop pour moi, donnez et l'un et l'autre, emportez mon amour, et retirez le vôtre; mais dans ce triste état si je vous fais pitié, conservez-moi toujours l'estime et l'amitié; et n'oubliez jamais, quand vous serez le maître, que c'est moi qui vous force et qui vous aide à l'être.*

— Plautine se retire vers la gauche du champ — *La caméra recule* lentement jusqu'à un plan demi-rapproché d'Othon qui demeure immobile.

Othon: *Que ne m'est-il permis d'éviter par ma mort les barbares rigueurs d'un si cruel effort!*

(4'36")

15bis. NUAGE SUR LE CAPITOLE
(6")

Deuxième acte-Deuxième bobine

TOUJOURS SUR LE MONT PALATIN — TOUJOURS LA TERRASSE

16. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN TRÈS RAPPROCHÉ*

— d'abord en plan demi-rapproché sur Plautine et Flavie assises côte-à-côte sur le mur de la terrasse le dos tourné à la circulation automobile en bas — Flavie est à droite de Plautine, chacune regarde droit devant soi — *la caméra se rapproche* assez rapidement de Plautine qui demeure seule dans le champ en plan très rapproché, de face, à gauche du champ au premier plan.

Plautine: *Dis-moi donc, lorsque Othon s'est offert à Camille, a-t-il paru contraint? A-t-elle été facile? Son hommage auprès d'elle a-t-il eu plein effet? Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?*

Flavie (off): *J'ai tout vu; mais enfin votre humeur curieuse à vous faire un supplice est trop ingénieuse. Quelque reste d'amour qui vous parle d'Othon, Madame, oubliez-en, s'il se peut, jusqu'au nom. Vous vous êtes vaincue en faveur de sa gloire, goûtez un plein triomphe après votre victoire: le dangereux récit que vous me commandez est un nouveau combat où vous vous basardez. Votre âme n'en est pas encor si détachée qu'il puisse aimer ailleurs sans qu'elle en soit touchée. Prenez moins d'intérêt à l'y voir réussir, et fuyez le chagrin de vous en éclaircir.*

Plautine: *Je le force moi-même à se montrer volage; et regardant son change ainsi que*

mon ouvrage, j'y prends un intérêt qui n'a rien de jaloux: qu'on l'accepte, qu'il règne, et tout m'en sera doux.

Flavie (off): *J'en doute; et rarement une flamme si forte souffre qu'à notre gré ses ardeurs...*

Plautine: *Que t'importe? Laisse-m'en le hasard; et sans dissimuler, dis de quelle manière il a su lui parler.*

(1')

17. *PLAN RAPPROCHÉ*

Flavie de profil, à gauche du champ, au premier plan.

Flavie: *N'imputez donc qu'à vous si votre âme inquiète en ressent malgré moi quelque gêne secrète. Othon à la princesse a fait un compliment plus en homme de cour qu'en véritable amant. Son éloquence accorte, enchaînant avec grâce l'excuse du silence à celle de l'audace, en termes trop choisis accusait le respect d'avoir tant retardé cet hommage suspect. Ses gestes concertés, ses regards de mesure n'y laissaient aucun mot aller à l'aventure: on ne voyait que pompe en tout ce qu'il peignait; jusque dans ses soupirs la justesse régnait, et suivait pas à pas un effort de mémoire qu'il était plus aisé d'admirer que de croire. Camille semblait même assez de cet avis; elle aurait mieux goûté des discours moins suivis: je l'ai vu dans ses yeux; mais cette défiance avait avec son coeur trop peu d'intelligence. De ses justes soupçons ses souhaits indignés les ont tout aussitôt détruits ou dédaignés: elle a voulu tout croire; et quelque retenue qu'ait su garder l'amour dont elle est prévenue, on a vu par ce peu qu'il laissait échapper, qu'elle prenait plaisir à se laisser tromper; et que si quelquefois l'horreur de la contrainte forçait le triste Othon à soupirer sans feinte, soudain l'avidité de régner sur son coeur imputait à l'amour ces soupirs de douleur.*

(1'04")

18. *PLAN TRES RAPPROCHÉ*

de nouveau (voir plan 16) sur Plautine de face à gauche du champ du premier plan.

Plautine: *Et sa réponse enfin?*

Flavie (off): *Elle a paru civile, mais la civilité n'est qu'amour en Camille, comme en Othon l'amour n'est que civilité.*

Plautine: *Et n'a-t-elle rien dit de sa légèreté, rien de la foi qu'il semble avoir si mal gardée?*

Flavie (off): *Elle a su rejeter cette fâcheuse idée, et n'a pas témoigné qu'elle sût seulement qu'on l'eût vu pour vos yeux soupirer un moment.*

Plautine: *Mais qu'a-t-elle promis?*

Flavie (off): *Que son devoir fidèle suivrait ce que Galba voudrait ordonner d'elle; et de peur d'en trop dire et d'ouvrir trop son coeur, elle l'a renvoyé soudain vers l'empereur. Il lui parle à présent. Qu'en dîtes-vous, Madame, et de cet entretien que souhaite votre âme? Voulez-vous qu'on l'accepte ou qu'il n'obtienne rien?*

Plautine: *Moi-même, à dire vrai, je ne le sais pas bien. Comme des deux côtés le coup me sera rude, j'aimerais à jouir de cette inquiétude, et tiendrais à bonheur le reste de mes jours de n'en sortir jamais et de douter toujours.*

Flavie (off): *Mais il faut se résoudre et vouloir quelque chose.*

Plautine: *Souffre sans m'alarmer que le ciel en dispose: quand son ordre une fois en aura résolu, il nous faudra vouloir ce qu'il aura voulu. Ma raison cependant cède Othon à l'empire: il est de mon honneur de me m'en pas dédire: et soit ce grand souhait volontaire ou forcé, il est beau d'achever comme on a commencé. Mais je vois Martian. Que venez-vous m'apprendre?*

Plautine regarde pour la première fois légèrement vers sa gauche (où Martian se tient — off — à la droite de la caméra).

(1'01")

19. *PLAN RAPPROCHÉ*
(contre-champ)

Martian, planté à gauche du champ, devant Plautine — off —il regarde dans sa direction, c'est-à-dire devant lui, légèrement vers la gauche du champ.

Martian: *Que de votre seul choix l'empire va dépendre, Madame.*

Plautine (off): *Quoi? Galba voudrait suivre mon choix?*

Martian: *Non; mais de son conseil nous ne sommes que trois, et si pour votre Othon vous voulez mon suffrage, je vous le viens offrir avec un humble hommage.*

(10")

20. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ / RAPPROCHÉ*

Plautine et Flavie, toujours assises côte-à-côte sur le mur.

Plautine *Avec...?*

Martian (off): *Avec des voeux sincères et soumis qui feront encor plus si l'espoir m'est permis.*

Plautine: *Quels voeux et quel espoir?*

Martian (off): *Cet important service, qu'un si profond respect vous offre en sacrifice...*

Plautine: *Eh bien! il remplira mes désirs les plus doux; mais pour reconnaissance enfin que voulez-vous?*

Martian (off): *La gloire d'être aimé.*

Plautine: *De qui?*

Martian (off) *De vous, Madame.*

Plautine: *De moi-même?*

Martian (off): *De vous: J'ai des yeux, et mon âme...*

Plautine *Votre âme, en me faisant cette civilité, devrait l'accompagner de plus de vérité: on n'a pas grande foi pour tant de déférence, lorsqu'on voit que la suite a si peu d'apparence. L'offre sans doute est belle et bien digne d'un prix, mais en le choisissant vous vous êtes mépris: si vous me connaissiez vous feriez mieux paraître...*

(32")

21. *PLAN RAPPROCHÉ*

de nouveau sur Martian planté devant elle à gauche du champ.

Martian: *Hélas! mon mal ne vient que de vous trop connaître. Mais vous-même, après tout, ne vous connaissez pas, quand vous croyez si peu l'effet de vos appas. Si vous daigniez savoir quel est votre mérite, vous ne douteriez point de l'amour qu'il excite. Othon m'en sert de preuve: il n'avait rien aimé depuis que de Poppée il s'était vu charmé; bien que d'entre ses bras Néron l'eût enlevée, l'image dans son coeur s'en était conservée; la mort même, la mort n'avait pu l'en chasser: à vous seule était dû l'honneur de l'effacer. Vous seule d'un coup d'oeil emportâtes la gloire d'en faire évanouir la plus douce mémoire, et d'avoir su réduire à de nouveaux souhaits ce coeur impénétrable aux plus charmants objets; et vous vous étonnez que pour vous je soupire!*

Plautine (off): *Je m'étonne bien plus que vous me l'osiez dire; je m'étonne de voir qu'il ne vous souvient plus que l'heureux Martian fut l'esclave Icélus, qu'il a changé de nom sans changer de visage.*

Martian: *C'est ce crime du sort qui m'enfle le courage; lorsqu'en dépit de lui je suis ce que je suis, on voit ce que je vaux, voyant ce que je puis. Un pur hasard sans nous règle notre naissance; mais comme le mérite est en notre puissance, la honte d'un destin qu'on vit mal assorti fait d'autant plus d'honneur quand on en est sorti. Quelque tache en mon sang que laissent mes ancêtres, depuis que nos Romains ont accepté des maîtres, ces maîtres ont toujours fait choix de mes pareils pour les premiers emplois et les secrets conseils: Ils ont mis en nos mains la fortune publique, ils ont soumis la terre à notre politique; Patrobe, Polyclète, et Narcisse, et Pallas, ont déposé des rois, et donné des états. On nous élève au trône au sortir de nos chaînes; sous Claude on vit Félix le mari de trois reines; et quand l'amour en moi*

vous présente un époux, vous me traitez d'esclave, et d'indigne de vous! Madame, en quelque rang que vous ayez pu naître, c'est beaucoup que d'avoir l'oreille du grand maître. Vinius est consul, et Lacus est préfet; je ne suis l'un ni l'autre, et suis plus en effet; et de ces consulats, et de ces préfectures, je puis, quand il me plaît, faire des créatures. Galba m'écoute enfin; et c'est être aujourd'hui, quoique sans ces grands noms, le premier d'après lui.
(1'28")

22. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-ENSEMBLE À PLAN RAPPROCHÉ*

— d'abord en plan demi-rapproché sur Plautine et Flavie.
— *la caméra recule* jusqu'à cadrer aussi Martian (de dos, debout devant elles à droite du champ)
— Lacus entre dans le champ au premier plan à gauche de Martian
— *la caméra se rapproche* de Plautine jusqu'à décadrer en tout cas Lacus et Martian
— Plautine et Flavie à sa suite sortent du champ vers la droite.

Plautine: *Pardonnez donc, Seigneur, si je me suis méprise: mon orgueil dans vos fers n'a rien qui l'autorise. Je viens de me connaître et me vois à mon tour indigne des honneurs qui suivent votre amour. Avoir brisé ces fers fait un degré de gloire au-dessus des consuls, des préfets du prétoire; et si de cet amour je n'ose être le prix, le respect m'en empêche et non plus le mépris. On m'avait dit pourtant que souvent la nature gardait en vos pareils sa première teinture, que ceux de nos Césars qui les ont écoutés ont tous souillé leurs noms par quelques lâchetés, et que pour dérober l'empire à cette honte l'univers a besoin qu'un vrai héros y monte. C'est ce qui me faisait y souhaiter Othon; mais à ce que j'apprends ce souhait n'est pas bon. Laissons-en faire aux Dieux, et faites-vous justice; d'un coeur vraiment romain dédaignez le caprice. Cent reines à l'envie vous prendront pour époux: Félix en eut bien trois, et valait moins que vous.*

Martian: *Madame, encor un coup, souffrez que je vous aime, songez que dans ma main j'ai le pouvoir suprême, qu'entre Othon et Pison non suffrage incertain, suivant qu'il penchera, va faire un souverain. Je n'ai fait jusqu'ici qu'empêcher l'hyménée qui d'Othon avec vous eût joint la destinée: j'aurais pu hasarder quelque chose de plus; ne m'y contraignez point à force de refus. Quand vous cédez Othon, me souffrir en sa place, peut-être ce sera faire plus d'une grâce; car de vous voir à lui ne l'espérez jamais.*

Lacus: *Madame, enfin Galba s'accorde à vos souhaits; et j'ai tant fait sur lui que dès cette journée, de vous avec Othon il consent l'hyménée.*

Plautine: *Qu'en dites-vous, Seigneur? Pourrez-vous bien souffrir cet hymen que Lacus de sa part vient m'offrir? Le grand maître a parlé, voudrez-vous l'en dédire, vous qu'on voit après lui le premier de l'empire? Dois-je me ravaler jusques à cet époux? Ou dois-je par votre ordre aspirer jusqu'à vous?*

Lacus: *Quel énigme est ceci, Madame?*

Plautine: *Sa grande âme me faisait tout à l'heure un présent de sa flamme; il m'assurait qu'Othon jamais ne m'obtiendrait, et disait à demi qu'un refus nous perdrait. Vous m'osez cependant assurer du contraire; et je ne sais pas bien quelle réponse y faire. Comme en de certains temps il fait bon s'expliquer, en d'autres il vaut mieux ne s'y point embarquer. Grands ministres d'état, accordez-vous ensemble, et je pourrai vous dire après ce qui m'en semble.*
(2'01")

23. *PLAN RAPPROCHÉ*

— Lacus et Martian demeurés debout devant le mur, se sont retournés et se regardent
— Lacus se met en marche, Martian avec lui: *la caméra les suit:* ils cheminent à travers les ruines et les pins du mont Palatin
— ils aperçoivent Camille — off — et Albiane.

Lacus: *Vous aimez donc Plautine, et c'est là cette foi qui contre Vinius vous attachait à moi?*

Martian: *Si les yeux de Plautine ont pour moi quelque charme, y trouvez-vous, Seigneur, quelque sujet d'alarme? Le moment bienheureux qui m'en ferait l'époux, réunirait par moi Vinius avec vous. Par là de nos trois coeurs l'amitié ressaisie en déracinerait et haine et jalousie. Le pouvoir de tous trois, par tous trois affermi, aurait pour noeud commun son gendre en votre ami: et quoi que contre vous il osât entreprendre...*

Lacus: *Vous seriez mon ami, mais vous seriez son gendre. Et c'est un faible appui des intérêts de cour, qu'une vieille amitié contre un nouvel amour. Quoi que veuille exiger une femme adorée, la résistance est vaine ou de peu de durée. Elle choisit ses temps, et les choisit si bien, qu'on se voit hors d'état de lui refuser rien. Vous-même êtes-vous sûr que ce noeud la retienne, d'ajouter, s'il le faut, votre perte à la mienne? Apprenez que des coeurs séparés à regret, trouvent de se rejoindre, aisément le secret; Othon n'a pas pour elle éteint toutes ses flammes. Il sait comme aux maris on arrache les femmes. Cet art sur son exemple est commun aujourd'hui, et son maître Néron l'avait appris de lui. Après tout, je me trompe, ou près de cette belle...*

Martian: *J'espère en Vinius, si je n'espère en elle. Et l'offre pour Othon de lui donner ma voix soudain en ma faveur emportera son choix.*

Lacus: *Quoi? Vous nous donneriez vous-même Othon pour maître?*

Martian: *Et quel autre dans Rome est plus digne de l'être?*

Lacus: *Ah! pour en être digne, il l'est, et plus que tous; mais aussi, pour tout dire, il en sait trop pour nous. Il sait trop ménager ses vertus et ses vices. Il était sous Néron de toutes ses délices; et la Lusitanie a vu ce même Othon gouverner en César et juger en Caton. Tout favori dans Rome, et tout maître en province, de lâche courtisan il s'y montra grand prince; et son âme ployant, attendant l'avenir, sait faire également sa cour, et la tenir. Sous un tel souverain nous sommes peu de chose; son soin jamais sur nous tout à fait ne repose; sa main seule départ ses liberalités; son choix seul distribue Etats et dignités. Du timon qu'il embrasse il se fait le seul guide, consulte et résout seul, écoute et seul décide, et quoi que nos emplois puissent faire du bruit, sitôt qu'il nous veut perdre, un coup d'oeil nous détruit.*

Voyez d'ailleurs Galba, quel pouvoir il nous laisse, en quel poste sous lui nous a mis sa faiblesse, nos ordres règlent tout, nous donnons, retranchons; rien n'est exécuté dès que nous l'empêchons: comme par un de nous il faut que tout s'obtienne, nous voyons notre cour plus grosse que la sienne; et notre indépendance irait au dernier point, si l'heureux Vinius ne la partageait point: notre unique chagrin est qu'il nous la dispute. L'âge met cependant Galba près de sa chute; de peur qu'il nous entraîne il faut un autre appui; mais il le faut pour nous aussi faible que lui. Il nous en faut prendre un qui satisfait des titres nous laisse du pouvoir les suprêmes arbitres. Pison a l'âme simple et l'esprit abattu; s'il a grande naissance il a peu de vertu: non de cette vertu qui déteste le crime; sa probité sévère est digne qu'on l'estime; elle a tout ce qui fait un grand homme de bien; mais en un souverain c'est peu de chose, ou rien. Il faut de la prudence, il faut de la lumière, il faut de la vigueur adroite autant que fière, qui pénètre, éblouisse et sème des appas... Il faut mille vertus enfin qu'il n'aura pas. Lui-même il nous priera d'avoir soin de l'empire, en saura seulement ce qu'il nous plaira dire: plus nous l'y tiendrons bas, plus il nous mettra haut; et c'est là justement le maître qu'il nous faut.

Martian: *Mais, Seigneur, sur le trône élever un tel homme, c'est mal servir l'état et faire opprobre à Rome.*

Lacus: *Et qu'importe à tous deux de Rome et de l'état? Qu'importe qu'on leur voie ou plus ou moins d'éclat? Faisons nos sûretés et moquons-nous du reste. Point, point de bien public s'il nous devient funeste. De notre grandeur seule ayons des coeurs jaloux; ne vivons que pour nous et ne pensons qu'à nous. Je vous le dis encor: mettre Othon sur nos têtes, c'est nous livrer tous deux à d'horribles tempêtes. Si nous l'en voulons croire, il nous devra le tout; mais de ce grand projet*

s'il vient par nous à bout, Vinius en aura lui seul tout l'avantage: comme il l'a proposé, ce sera son ouvrage; et la mort, ou l'exil, ou les abaissements, seront pour vous et moi ses vrais remerciements.

Martian: *Oui, notre sûreté veut que Pison domine: obtenez-en pour moi qu'il m'assure Plautine; je vous promets pour lui mon suffrage à ce prix. La violence est juste après de tels mépris. Commençons à jouir par là de son empire, et voyons s'il est homme à nous oser dédire.*

Lacus: *Quoi! votre amour toujours fera son capital des attraits de Plautine et du noeud conjugal? Eh bien! il faudra voir qui sera plus utile d'en croire... Mais voici la princesse Camille.*

(4'22")

24. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

— Camille et Albiane font quelques pas à la rencontre de Lacus et Martian — off.

Camille: *Je vous rencontre ensemble ici fort à propos, et voulais à tous deux vous dire quatre mots.*
Si j'en crois certain bruit que je ne puis vous taire, vous poussez un peu loin l'orgueil du ministère: on dit que sur mon rang vous étendez sa loi, et que vous vous mêlez de disposer de moi.

(16")

25. *PLAN RAPPROCHÉ* (contre-champ)

— Lacus et Martian debout devant Camille et Albiane — off.

Martian: *Nous, Madame?*

Camille: *Faut-il que je vous obéisse, moi dont Galba prétend faire une impératrice?*

Lacus: *L'un et l'autre sait trop quel respect vous est dû.*

Camille: *Le crime en est plus grand, si vous l'avez perdu. Parlez, qu'avez-vous dit à Galba l'un et l'autre?*

Martian: *Sa pensée a voulu s'assurer sur la nôtre; et s'étant proposé le choix d'un successeur, pour laisser à l'empire un digne possesseur, sur ce don imprévu qu'il fait du diadème, Vinius a parlé, Lacus a fait de même.*

Camille: *Et ne savez-vous point, et Vinius, et vous, que ce grand successeur doit être mon époux? Que le don de ma main suit ce don de l'empire? Galba, par vos conseils, voudrait-il s'en dédire?*

Lacus: *Il est toujours le même, et nous avons parlé suivant ce qu'à tous deux le ciel a révélé: en ces occasions, lui qui tient les couronnes inspire les avis sur le choix des personnes. Nous avons cru d'ailleurs pouvoir sans attentat faire vos intérêts de ceux de tout l'Etat: vous ne voudriez pas en avoir de contraires.*

(47")

26. *PLAN RAPPROCHÉ* (contre-champ)

— Camille

— elle sort du champ, Albiane à sa suite.

Camille: *Vous n'avez, vous ni lui, pensé qu'à vos affaires; et nous offrir Pison, c'est assez témoigner...*

Lacus: *Le trouvez-vous, Madame, indigne de régner? Il a de la vertu, de l'esprit, du courage; il a de plus...*

Camille: *De plus, il a votre suffrage, et c'est assez de quoi mériter mes refus. Par respect de son sang, je ne dis rien de plus.*

Martian: *Aimeriez-vous Othon, que Vinius propose, Othon, dont vous savez que Plautine dispose, et qui n'aspire ici qu'à lui donner sa foi?*

Camille: *Qu'il brûle encor pour elle, ou la quitte pour moi, ce n'est pas votre affaire; et votre exactitude se charge en ma faveur de trop d'inquiétude.*

Lacus: *Mais l'empereur consent qu'il l'épouse aujourd'hui et moi-même je viens de l'obetenir pour lui.*

Camille: *Vous en a-t-il prié? dites, ou si l'envie...*

Lacus: *Un véritable ami n'attend point qu'on le prie.*

Camille: *Cette amitié me charme, et je dois avouer qu'Othon a jusqu'ici tout lieu de s'en louer, que l'heureux contre--temps d'un si rare service...*

Lacus: *Madame...*

Camille: *Croyez-moi, mettez bas l'artifice. Ne vous hasardez point à faire un empereur. Galba connaît l'empire et je connais mon coeur: je sais ce qui m'est propre; il voit ce qu'il doit faire, et quel prince à l'état est le plus salutaire. Si le ciel vous inspire, il aura soin de nous, et saura sur ce point nous accorder sans vous.*

Lacus: *Si Pison vous déplaît, il en est quelques autres...*

Camille: *N'attachez point ici mes intérêts aux vôtres. Vous avez de l'esprit, mais j'ai des yeux perçants: je vois qu'il vous est doux d'être les tout-puissants; et je n'empêche point qu'on ne vous continue votre toute-puissance au point qu'elle est venue; mais quant à cet époux vous me ferez plaisir de trouver bon qu'enfin je puisse le choisir. Je m'aime un peu moi-même et n'ai pas grande envie de vous sacrifier le repos de ma vie.*

Martian: *Puisqu'il doit avec vous régir tout l'univers...*

Camille: *Faut-il vous dire encor que j'ai des yeux ouverts? Je vois jusqu'en vos coeurs et m'obstine à me taire; mais je pourrais enfin dévoiler le mystère.*

Martian: *Si l'empereur nous croit...*

Camille: *Sans doute il vous croira; sans doute je prendrai l'époux qu'il m'offrira: soit qu'il plaise à mes yeux, soit qu'il me choque en l'âme, il sera votre maître, et je serai sa femme; le temps me donnera sur lui quelque pouvoir, et vous pourrez alors vous en apercevoir. Voilà les quatre mots que j'avais à vous dire: pensez-y.*

(1'46")

27. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN D'ENSEMBLE*

— Lacus et Martian, après un instant, se remettent en route: *la caméra panoramique avec eux.*

Martian: *Ce courroux, que Pison nous attire...*

Lacus: *Vous vous en alarmez? Laisson-la discourir, et ne nous perdons pas de crainte de périr.*

Martian: *Vous voyez quel orgueil contre nous l'intéresse.*

Lacus: *Plus elle m'en fait voir, plus je vois sa faiblesse. Faisons régner Pison; et malgré ce courroux, vous verrez qu'elle-même aura besoin de nous.*

(50")

Troisième acte-Troisième bobine

TOUJOURS LA TERRASSE SUR LE MONT PALATIN

28. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

— Camille et Albiane, de profil, à droite du champ, assises sur le mur de la terrasse (l'angle, côté Colisée et jardins), le dos tourné à la circulation, Camille au premier plan regardant devant elle.

Camille: *Ton frère te l'a dit, Albiane?*

Albiane: *Oui, Madame: Galba choisit Pison, et vous êtes sa femme, ou pour en mieux parler, l'esclave de Lacus, a moins d'un éclatant et généreux refus.*

Camille: *Et que devient Othon?*

Albiane: *Vous allez voir sa tête de vos trois ennemis affermir la conquête: je veux dire assurer votre main à Pison, et l'empire aux tyrans qui font régner son nom. Car comme il n'a pour lui qu'une suite d'ancêtres, Lacus et Martian vont être nos vrais maîtres; et Pison ne sera qu'un idole sacré qu'ils tiendront sur l'autel pour rêpondre à leur gré. Sa probité stupide autant comme farouche à pronocer leurs*

lois asservira sa bouche; et le premier arrêt qu'ils lui feront donner les défera d'Othon, qui les peut détrôner.

Camille: *O Dieux! que je le plains!*

Albiane: *Il est sans doute à plaindre, si vous l'abandonnez à tout ce qu'il doit craindre; mais comme enfin la mort finira son ennui, je crains fort de vous voir plus à plaindre que lui.*

Camille: *L'hymen sur un époux donne quelque puissance.*

Albiane: *Octavie a péri sur cette confiance. Son sang qui fume encor vous montre à quel destin peut exposer vos jours un nouveau Tigellin. Ce grand choix vous en donne à craindre deux ensemble; et pour moi, plus j'y songe, et plus pour vous je tremble.*

Camille: *Quel remède, Albiane?*

Albiane: *Aimer, et faire voir...*

Camille: *Que l'amour est sur moi plus fort que le devoir?*

Albiane: *Songez moins à Galba, qu'à Lacus, qui vous brave, et qui vous fait encor braver par un esclave. Songez à vos périls, et peut-être à son tour ce devoir passera du côte de l'amour. Bien que nous devions tout aux puissances suprêmes, Madame, nous devons quelque chose à nous-êmes; surtout quand nous voyons des ordres dangereux, sous ces grands souverains, partir d'autres que d'eux.*

Camille: *Mais Othon m'aime-t-il?*

Albiane: *S'il vous aime? Ah! Madame.*

Camille: *On a cru que Plautine avait toute son âme.*

Albiane: *On l'a dû croire aussi, mais on s'est abusé: autrement Vinius l'aurait- il proposé? Aurait-il pu trachir l'espoir d'en faire un gendre?*

Camille: *En feignant de l'aimer que pouvait-il prétendre?*

Albiane: *De s'approcher de vous, et se faire en la cour un accès libre et sûr pour un plus digne amour. De Vinius par là gagnant la bienveillance, il a su le jeter dans une autre espérance, et le flatter d'un rang plus haut et plus certain, s'il devenait par vous empereur de sa main. Vous voyez à ces soins que Vinius s'applique, en même temps qu'Othon auprès de vous s'explique.*

Camille: *Mais à se déclarer il a bien attendu.*

Albiane: *Mon frère jusque là vous en a répondu.*

Camille: *Tandis, tu m'as réduite à faire un peu d'avance, a consentir qu'Albin combattît son silence, et même Vinius, dès qu'il me l'a nommé, a pur voir aisément qu'il pourrait être aimé.*

(2'25")

29. *PLAN RAPPROCHÉ*

— Albiane seule, de profil (gauche), à droite du champ; espace à gauche du champ.

Albiane: *C'est la gêne où réduit celles de votre sorte la scrupuleuse loi du respect qu'on leur porte: il arrête les voeux, captive les désirs, abaisse les regards, étouffe les soupirs, dans le milieu du coeur enchaîne la tendresse; et tel est en aimant le sort d'une princesse, que quelque amour qu'elle ait et qu'elle ait pu donner, il faut qu'elle devine et force à deviner; quelque peu qu'on lui die, on craint de lui trop dire: à peine on se hasarde à jurer qu'on l'admire; et pour apprivoiser ce respect ennemi, il faut qu'en dépit d'elle elle s'offre à demi. Voyez-vous comme Othon saurait encor se taire, si je ne l'avais fait enhardir par mon frère?*

(39")

30. *PLAN RAPPROCHÉ*

— Camille, seule, de face, au centre du champ

— Albin arrive off: elle se lève

— Albin se retire

— Galba arrive off, elle le suit des yeux: il va s'asseoir à droite d'Albiane sur le mur perpendiculaire.

Camille: *Tu le crois donc, qu'il m'aime?*
Albiane (off): *Et qu'il lui serait doux que vous eussiez pour lui l'amour qu'il a pour vous.*
Camille: *Hélas! que cet amour croit tôt ce qu'il souhaite! En vain la raison parle, en vain elle inquiète, en vain la défiance ose ce qu'elle peut, il veut croire, et ne croit que parce qu'il le veut. Pour Plautine ou pour moi je vois du stratagème, et m'obstine avec joie à m'aveugler moi-même. Je plains cette abusée, et c'est moi qui la suis peut-être, et qui me livre à d'éternels ennuis; peut-être, en ce moment qu'il m'est doux de te croire, de ses voeux à Plautine il assure la gloire; peut-être...*
Albin (off): *L'empereur vient ici vous trouver, pour vous dire son choix et le faire approuver. S'il vous déplaît, Madame, il faut de la constance; il faut une fidèle et noble résistance; il faut...*
Camille: *De mon devoir je saurai prendre soin. Allez chercher Othon pour en être témoin.*
(1'06")

31. *PLAN DEMI-RAPPROCHE*
— sur ce mur (perpendiculaire à droite d'Albiane):
— Galba, assis à gauche du champ, le dos tourné aux jardins, se penche vers Camille (off, à droite du champ), et parle.
Galba: *Quand la mort de mes fils désola ma famille, ma nièce, mon amour vous prit dès lors pour fille; et regardant en vous les restes de mon sang, je flattai ma douleur en vous donnant leur rang. Rome, qui m'a depuis chargé de son empire, quand sous le poids de l'âge à peine je respire, a vu ce même amour me le faire accepter, moins pour me seoir si haut que pour vous y porter. Non que si jusque là Rome pouvait renaître, qu'elle fût en état de se passer de maître, je ne me crusse digne, en cet heureux moment, de commencer par moi son rétablissement; mais cet empire immense est trop vaste pour elle: à moins que d'une tête un si grand corps chancelle; et pour le nom des rois son invincible horreur s'est d'ailleurs si bien faite aux lois d'un empereur, qu'elle ne peut souffrir, après cette habitude, ni pleine liberté, ni pleine servitude. Elle veut donc un maître, et Néron condamné fait voir ce qu'elle veut en un front couronné. Vindex, Rafus, ni moi, n'avons causé sa perte; ses crimes seuls l'ont faite, et le ciel l'a soufferte, pour marque aux souverains, qu'ils doivent par l'effet répondre dignement au grand choix qu'il en fait. Jusques à ce grande coup, un honteux esclavage d'une seule maison nous faisait l'héritage. Rome n'en a repris, au lieu de liberté, qu'un droit de mettre ailleurs la souveraineté; et laisser après moi dans le trône un grande homme, c'est tout ce qu'aujourd'hui je puis faire pour Rome.*
(2'20")

32. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
— Camille seule, de face.
Galba (off): *Prendre un si noble soin, c'est en prendre de vous. Ce maître qu'il lui faut vous est dû pour époux; et mon zèle s'unit à l'amour paternelle pour vous en donner un digne de vous et d'elle. Jule et le grand Auguste ont choisi dans leur sang, ou dans leur alliance, à qui laisser ce rang. Moi, sans considérer aucun noeud domestique, j'ai fait ce choix comme eux, mais dans la République: je l'ai fait de Pison; c'est le sang de Crassus, c'est celui de Pompée, il en a les vertus, et ces fameux héros dont il suivra la trace joindront de si grands noms aux grands noms de ma race, qu'il n'est point d'hyménée en qui l'égalité puisse élever l'empire à plus de dignité.*
Camille: *J'ai tâché de répondre à cet amour de père par un tendre respect qui chérit et révère, Seigneur; et je vois mieux encor par ce grand choix, et combien vous m'aimez, et combien je vous dois. Je sais ce qu'est Pison, et quelle est sa noblesse; mais si j'ose à vos yeux montrer quelque faiblesse, quelque digne qu'il soit et de Rome et de moi, je tremble à lui promettre et mon coeur et ma foi; et j'avouerai,*

Seigneur, que pour mon hyménée je crois tenir un peu de Rome où je suis née. Je ne demande point la pleine liberté, puisqu'elle en a mis bas l'intrépide fierté; Mais si vous m'imposez la pleine servitude, j'y trouverai, comme elle, un joug un peu bien rude. Je suis trop ignorante en matière d'état pour savoir quel doit être un si grand potentat; mais Rome dans ses murs n'a-t-elle qu'un seul homme, n'a-t-elle que Pison qui soit digne de Rome? Et dans tous ses états n'en saurait-on voir deux que puissent vos bontés hasarder à mes voeux?
Néron fit aux vertus une cruelle guerre, s'il en a dépeuplé les trois parts de la terre, et si, pour nous donner de dignes empereurs, Pison seul avec vous échappe à ses fureurs. Il est d'autres héros dans un si vaste empire; il en est qu'après vous on se plairait d'élire, et qui sauraient mêler, sans vous faire rougir, l'art de gagner les coeurs au grand art de régir. D'une vertu sauvage on craint un dur empire, souvent on s'en dégoûte au moment qu'on l'admire; et puisque ce grand choix me doit faire un époux, il serait bon qu'il eût queque chose de doux, qu'on vît en sa personne également paraître les grâces d'un amant et les hauteurs d'un maître, et qu'il fût aussi propre à donner de l'amour qu'à faire ici trembler sous lui toute sa cour. Souvent un peu d'amour dans les coeurs des monarques accompagne assez bien leurs plus illustres marques. Ce n'est pas qu'après tout pe pense à résister: j'aime a vous obéir, Seigneur, sans contester. Pour prix d'un sacrifice où mon coeur se dispose permettez qu'un époux me doive quelque chose. Dans cette servitude où se plaît mon désir, c'est quelque liberté qu'un ou deux à choisir. Votre Pison peut-être aura de quoi me plaire, quand il ne sera plus un mari nécessaire; et son amour pour moi sera plus assuré, s'il voit à quels rivaux je l'aurai préféré.
(3'13")

33. *PLAN RAPPROCHÉ*
— Galba seul, de face à droite du champ (regard vers la droite du champ).
Galba: *Ce long raisonnement dans sa délicatesse à vos tendres respects mêle beaucoup d'adresse. Si le refus n'est juste, il est doux et civil. Parlez donc, et sans feinte, Othon vous plairait-il? On me l'a proposé, qu'y trouvez-vous à dire?*
Camille (off): *L'avez-vous cru d'abord indigne de l'empire, Seigneur?*
Galba: *Non; mais depuis, consultant ma raison, j'ai trouvé qu'il fallait lui préférer Pison. Sa vertu, plus solide et tout inébranlable, nous fera, comme Auguste, un siècle incomparable, où l'autre, par Néron dans le vice abîmé, ramènera ce luxe où sa main l'a formé, et tous les attentats de l'infâme licence dont il osa souiller la suprême puissance.*
(1'06")

34. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
— d'abord en plan rapproché sur Camille de profil à droite du champ
— *la caméra recule* en ligne droite jusqu'à cadrer également Albiane et Galba de profil, à gauche du champ
— Othon avec Albin à sa gauche arrivent off à droite de la caméra
— Galba regarde à son extrême droite.
Camille: *Othon près d'un tel maître a su se ménager, jusqu'à ce que le temps ait pu l'en dégager. Qui sait faire sa cour se fait aux moeurs du prince; mais il fut tout à soi quand il fut en province; et sa haute vertu par d'illustres effets y dissipa soudain ces vices contrefaits. Chaque jour a sous vous grossi sa renommée; mais Pison n'eut jamais de charge ni d'armée; et comme il a vécu jusqu'ici sans emploi on ne sait ce qu'il vaut sur sa bonne foi. Je veux croire, en faveur des héros de sa race, qu'il en a les vertus, qu'il en suivra la trace, qu'il en égalera les plus illustres noms; mais j'en croirais bien mieux de grandes actions. Si dans un long exil il a paru sans vice, la vertu des bannis souvent n'est qu'artifice. Sans vous avoir servi vous l'avez ramené; mais l'autre est le premier qui vous ait couronné; dès qu'il*

vit deux partis, il se rangea du vôtre: ainsi l'un vous doit tout et vous devez à l'autre.

Galba: *Vous prendrez donc le soin de m'acquitter vers lui; et comme pour l'empire il faut un autre appui, vous croirez que Pison est plus digne de Rome: pour ne plus en douter suffit que je le nomme.*

Camille: *Pour Rome et son empire, après vous je le croi; mais je doute si l'autre est moins digne de moi.*

Galba: *Doutez-en un tel doute est bien digne d'une âme qui voudrait de Néron revoir le siècle infâme, et qui, voyant qu'Othon lui ressemble le mieux...*

Camille: *Choisissez de vous-même, et je ferme les yeux. Que vos seules bontés de tout mon sort ordonnent: je me donne en aveugle à qui qu'elles me donnent. Mais quand vous consultez Lacus et Martian, un époux de leur main me paraît un tyran; et si j'ose tout dire en cette conjoncture, je regarde Pison comme leur créature, qui régnant par leur ordre et leur prêtant sa voix, me forcera moi-même à recevoir leurs lois. Je ne veux point d'un trône où je sois leur captive, où leur pouvoir m'enchaîne, et quoi qu'il en arrive, j'aime mieux un mari qui sache être empereur, qu'un mari qui le soit et souffre un gouverneur.*

Galba: *Ce n'est pas mon dessein de contraindre les âmes. N'en parlons plus; dans Rome il sera d'autres femmes à qui Pison en vain n'offrira pas sa foi. Votre main est à vous, mais l'empire est à moi.*
Othon, est-il bien vrai que vous aimiez Camille?

(2'14")

35. *PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ*

— Othon et Albin de face debout à la droite de Galba (off)

— à droite du champ, Galba se retire; Othon demeure immobile, puis regarde droit devant lui en direction de Camille (off): elle s'est levée.

Othon: *Cette témérité m'est sans doute inutile; mais si j'osais, Seigneur, dans mon sort adouci...*

Galba (off): *Non, non: si vous l'aimez, elle vous aime aussi. Son amour près de moi vous rend de tels offices que je vous en fais don pour prix de vos services. Ainsi, bien qu'à Lacus j'aye accordé pour vous qu'aujourd'hui de Plautine on vous verra l'époux, l'illustre et digne ardeur d'un flamme si belle m'en fait révoquer l'ordre, et vous obtient pour elle.*

Othon: *Vous m'en voyez de joie interdit et confus. Quand je me prononçais moi-même un prompt refus, que j'attendais l'effct d'une juste colère, je suis assez heureux pour ne vous pas déplaire! Et loin de condamner des voeux trop élevés...*

Galba (off): *Vous savez mal encor combien vous lui devez: son coeur de telle force à votre hymen aspire, que pour mieux être à vous il renonce à l'empire. Choisissez donc ensemble, à communs sentimens, des charges dans ma cour, ou des gouvernements; vous n'avez qu'à parler.*

Othon: *Seigneur, si la princesse...*

Galba (off): *Pison n'en voudra pas dédire ma promesse. Je l'ai nommé César, pour le faire empererur: vous savez ses vertus, je réponds de son coeur. Adieu. Pour observer la forme accoutumée, je le vais de ma main présenter à l'armée. Pour Camille, en faveur de cet heureux lien, tenez-vous assuré qu'elle aura tout mon bien: Je la fais dès ce jour mon unique héritière.*

(1'50")

36. *PLAN RAPPROCHÉ*

Camille (profil droit à gauche du champ) tournée vers la rue.

Camille: *Vous pouvez voir par là mon âme tout entière, Seigneur; et je voudrais en vain la déguiser, après ce que pour vous l'amour me fait oser. Ce que Galba pour moi prend le soin de vous dire...*

(16")

37. *PLAN RAPPROCHÉ*

Albin et Othon, à gauche du champ, qui regarde légèrement vers la gauche du champ Camille off.

Othon: *Quoi donc, Madame? Othon vous coûterait l'empire? Il sait mieux ce qu'il vaut et n'est pas d'un tel prix qu'il le faille acheter par ce noble mépris. Il se doit opposer à cet effort d'estime où s'abaisse pour lui ce coeur trop magnanime, et par un même effort de magnanimité rendre une âme si haute au trône mérité. D'un si parfait amour quelles que soient les causes...*

(15")

38. *PLAN RAPPROCHÉ*

Camille (comme 36).

Camille: *Je ne sais point, Seigneur, faire valoir les choses: et dans ce prompt succès dont nos coeurs sont charmés, vous me devez bien moins que vous ne présumez. Il semble que pour vous je renonce à l'empire, et qu'un amour aveugle ait su me le prescrire. Je vous aime, il est vrai; mais si l'empire est doux, je crois m'en assurer quand je me donne à vous. Tant que vivra Galba, le respect de son âge, du moins apparemment, soutiendra son suffrage: Pison croira régner; mais peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour. A faire un empereur alors quoi qui l'excite, qu'elle en veuille la race, ou cherche le mérite, notre union aura des voix de tous côtés, puisque j'en ai le sang, et vous les qualités. Sous un nom si fameux qui vous rend préférable, l'héritier de Galba sera considérable: on aimera ce titre en un si digne époux, et l'empire est à moi, si l'on me voit à vous.*

(49")

39. *PLAN TRES RAPPROCHÉ*

Othon (comme 37).

Othon: *Ah! Madame, quittez cette vaine espérance de nous voir quelque jour remettre en la balance: s'il faut que de Pison on accepte la loi, Rome, tant qu'il vivra, n'aura plus d'yeux pour moi; elle a beau murmurer contre un indigne maître, elle en souffre, pour lâche ou méchant qu'il puisse être. Tibère était cruel, Caligule brutal, Claude faible, Néron en forfaits sans égal: il se perdit lui-même à force de grands crimes; mais le reste a passé pour princes légitimes. Claude même, ce Claude et sans coeur et sans yeux, à peine les ouvrit qu'il devint furieux; et Narcisse et Pallas, l'ayant mis en furie, firent sous son aveu régner la barbarie. Il régna toutefois, bien qu'il se fît haïr, jusqu'à ce que Néron se fâchât d'obéir; et ce monstre ennemi de la vertu romaine n'a succombé que tard sous la commune haine. Par ce qu'ils ont osé, jugez sur vos refus ce qu'osera Pison gouverné par Lacus. Il aura peine à voir, lui qui pour vous soupire, que votre hymen chez moi laisse un droit à l'empire. Chacun sur ce penchant voudra faire sa cour; et le pouvoir suprême enhardit bien l'amour.*

(55")

40. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ:*

— Camille, d'abord comme aux 36 et 38, puis de face: elle se tourne vers Othon.

Othon (off): *Si Néron, qui m'aimait, osa m'ôter Poppée, jugez, pour ressaisir votre main usurpée, quel scrupule on aura du plus noir attentat contre un rival ensemble et d'amour et d'Etat. Il n'est point ni d'exil ni de Lusitanie qui dérobe à Pison le reste de ma vie; et je sais trop la cour pour douter un moment, ou des soins de sa haine, ou de l'évènement.*

Camille: *Et c'est là ce grand coeur qu'on croyait intrépide! Le péril, comme un autre, à mes yeux l'intimide! Et pour monter au trône, et pour me posséder, son espoir le plus beau n'ose rien hasarder! Il redoute Pison! Dites-moi donc, de grâce, si d'aimer*

en lieu même on vous a vu l'audace, si pour vous et pour lui le trône eut même appas, êtes-vous moins rivaux pour ne m'épouser pas? A quel droit voulez-vous que cette haine cesse pour qui lui disputa ce trône et sa maîtresse, et qu'il veuille oublier, se voyant souverain, que vous pouvez dans l'âme en garder le dessein? Ne vous y trompez plus: il a vu dans cette âme et votre ambition, et toute votre flamme, et peut tout contre vous, à moins que contre lui mon hymen chez Galba vous assure un appui.

Othon (off): *En bien! il me perdra pour vous avoir aimée; sa haine sera douce à mon âme enflammée; et tout mon sang n'a rien que je veuille épargner, si ce n'est que par là que vous pouvez régner. Permettez cependant à cet amour sincère de vous redire encor ce qu'il n'ose vous taire: en l'état qu'est Pison, il vous faut aujourd'hui renoncer à l'empire, ou le prendre avec lui. Avant qu'en décider, pensez-y bien, Madame; c'est votre intérêt seul qui fait parler ma flamme. Il est mille douceurs dans un grade si haut où peut-être avez-vous moins pensé qu'il ne faut. Peut-être en un moment serez-vous détrompée; et si j'osais encor vous parler de Poppée, je dirais que sans doute elle m'aimait un peu, et qu'un trône alluma bientôt un autre feu. Le ciel vous a fait l'âme et plus grande et plus belle; mais vous êtes princesse, et femme enfin comme elle. L'horreur de voir une autre au rang qui vous est dû, et le juste chagrin d'avoir trop descendu, presseront en secret cette âme de se rendre même au plus faible espoir de le pouvoir reprendre. Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer; mais l'empire en tout temps a de quoi les charmer. L'amour passe, ou languit; et pour fort qu'il puisse être, de la soif de régner, il n'est pas toujours maître.*

Camille: *Je ne sais quel amour je vous ai pu donner, Seigneur; mais sur l'empire il aime à raisonner: je l'y trouve assez fort, et même d'une force à montrer qu'il connaît tout ce qu'il a d'amorce, et qu'à ce qu'il me dit touchant un si grand choix, il a daigné penser un peu plus d'une fois. Je veux croire avec vous qu'il est ferme et sincère, qu'il me dit seulement ce qu'il n'ose me taire; mais à parler sans feinte...*

Othon (off): *Ah! Madame, croyez...*

Camille: *Oui, j'en croirai Pison à qui vous m'envoyez; et vous, pour vous donner quelque peu plus de joie, vous en croirez Plautine, à qui je vous renvoie. Je n'en suis point jalouse, et le dis sans courroux: vous n'aimez que l'empire, et je n'aimais que vous. N'en appréhendez rien, je suis femme, et princesse, sans en avoir pourtant l'orgueil, ni la faiblesse; et votre aveuglement me fait trop de pitié, pour l'accabler encor de mon inimitié.*

— Camille sort du champ vers l'avant: en même temps la *caméra recule un peu* en ligne droite et on voit passer Albiane qui suit Camille.

(2'48")

41. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN DE DEMI-ENSEMBLE*

— Othon, et Albin, d'abord comme au 35, mai qui regardent vers le sol;

— ensuite après qu'ils se sont concertés, ils tournent le dos à la caméra et s'en vont: on recadre afin de les voir s'éloigner.

Othon: *Que je vois d'appareils, Albin, pour ma ruine!*

Albin: *Seigneur, tout est perdu, si vous voyez Plautine.*

Othon: *Allons-y toutefois: le trouble où je me voi ne peut souffrir d'avis que d'un coeur tout à moi.*

(48")

Quatrième acte-Quatrième bobine

FONTAINE DU XVII^e^ SIÈCLE DANS LES JARDINS DE LA VILLA DORIA PAMPHILJ

42. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

(mettre les rails pour préparer en même temps 42 et 43) — Plautine assise sur le bord de la fontaine et Othon couché dans l'herbe à ses pieds, Plautine de profil, tournée

vers Othon et vers l'eau, Othon tournant le dos à l'eau et regardant devant lui — Platine à gauche du champ, Othon à sa gauche à droite du champ.

d'une douleur pareille; et mon coeur tout à vous n'est pas assez à soi pour trouver un remède aux maux que je prévoi: je ne sais que pleurer, je ne sais que vous plaindre. Le seul choix de Pison nous donne tout à craindre: mon père vous a dit qu'il ne laisse à tous trois que l'espoir de mourir ensemble à notre choix; et nous craignons de plus une amante irritée d'une offre en moins d'un jour reçue et rétractée, d'un hommage où la suite a si peu répondu, et d'un trône qu'en vain pour vous elle a perdu. Pour vous avec ce trône elle était adorable, pour vous elle y renonce et n'a plus rien d'aimable. Où ne portera point un si juste courroux la honte de se voir sans l'empire et sans vous? Honte d'autant plus grande et d'autant plus sensible, qu'elle s'y promettait un retour infaillible, et que sa main par vous croyait tôt regagner ce que son coeur pour vous paraissait dédaigner.

Othon: *Je n'ai donc qu'à mourir. Je l'ai voulu, Madame, quand je l'ai pu sans crime, en faveur de ma flamme; et je le dois vouloir quand votre arrêt cruel pour mourir justement m'a rendu criminel. Vous m'avez commandé de m'offrir à Camille; grâces à nos malheurs ce crime est inutile. Je mourrai tout à vous; et si pour obéir j'ai paru mal aimer, j'ai semblé vous trahir, ma main, par ce même ordre à vos yeux enhardie, lavera dans mon sang ma fausse perfidie. N'enviez pas, Madame, à mon sort inhumain la gloire de finir du moins en vrai Romain, après qu'il vous a plu de me rendre incapable des douceurs de mourir en amant véritable.*

Plautine: *Bien loin d'en condamner la noble passion, j'y veux borner ma joie et mon ambition. Pour de moindres malheurs on renonce à la vie. Soyez sûr de ma part de l'exemple d'Arrie: j'ai la main aussi ferme et le coeur aussi grand, et quand il le faudra, je sais comme on s'y prend. Si vous daigniez, Seigneur, jusque là vous contraindre, peut-être espérerais-je en voyant tout à craindre. Camille est irritée et se peut apaiser.*

Othon: *Me condamneriez-vous, Madame, à l'épouser?*

Plautine: *Que n'y puis-je moi-même opposer ma défense! Mais si vos jours enfin n'ont point d'autre assurance, s'il n'est point d'autre asile...*

Othon: *Ah! courons à la mort; ou, si pour l'éviter il nous faut faire effort, subissons de Lacus toute la tyrannie, avant que me soumettre à cette ignominie. J'en saurai préférer les plus barbares coups à l'affront de me voir sans l'empire et sans vous, aux hontes d'un hymen qui me rendrait infâme, puisqu'on fait pour Camille un crime de sa flamme, et qu'on lui vole un trône en haine d'une foi qu'a voulu son amour ne promettre qu'à moi. Non que pour moi sans vous ce trône eût aucuns charmes: pour vous je le cherchais, mais non pas sans alarmes; et si tantôt Galba ne m'eût point dédaigné, j'aurais porté le sceptre, et vous auriez régné; vos seules volontés, mes dignes souveraines, d'un empire si vaste auraient tenu les rênes. Vos lois...*

(2'43")

43. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ / DEMI-ENSEMBLE*

— d'abord en plan rapproché sur Plautine seule;

— *la caméra recule* très lentement jusqu'à cadrer également Othon, d'abord encore assis comme au plan précédent;

— il se lève brusquement (la caméra a alors un mouvement brusque pour le recadrer ou a déjà suffisamment reculé);

— Vinius apparaît à droite du champ, de dos au premier plan; Othon s'adresse à lui.

Plautine: *C'est donc à moi de vous faire empereur. Je l'ai pu: les moyens d'abord m'ont fait horreur; mais je saurai la vaincre, et me donnant moi-même, vous assurer ensemble et vie et diadème, et réparer par là le crime d'un orgueil qui vous dérobe un trône, et vous ouvre un cercueil. De Martian pour vous j'aurais eu le suffrage, si j'avais pu souffrir son insolent hommage. Son amour...*

Othon: *Martian se connaîtrait si peu que d'oser...*

Plautine: *Il n'a pas encore éteint son feu; et du choix de Pison quelles que soient les causes, je n'ai qu'à dire un mot pour brouiller bien des choses.*
Othon: *Vous vous ravaleriez jusques à l'écouter?*
Plautine: *Pour vous j'irai, Seigneur, jusques à l'accepter.*
Othon: *Consultez votre gloire, elle saura vous dire...*
Plautine: *Qu'il est de mon devoir de vous rendre l'empire.*
Othon: *Qu'un front encor marqué des fers qu'il a portés...*
Plautine: *A droit de me charmer, s'il fait vos sûretés.*
Othon: *En concevez-vous bien toute l'ignominie?*
Plautine: *Je n'en puis voir, Seigneur, à vous sauver la vie.*
Othon: *L'épouser à ma vue! et pour comble d'ennui...*
Plautine: *Donnez-vous à Camille, ou je me donne à lui.*
Othon: *Périssons, périssons, Madame, l'un pour l'autre, avec toute ma gloire, avec toute la vôtre. Pour nous faire un trépas dont les Dieux soient jaloux, rendez-vous toute à moi, comme moi tout à vous; ou si pour conserver en vous tout ce que j'aime, mon malheur vous obstine à vous donner vous-même, du moins de votre gloire ayez un soin égal, et ne me préférez qu'un illustre rival. J'en mourrai de douleur, mais je mourrais de rage, si vous me préfériez un reste d'esclavage. Ah! Seigneur, empêchez que Plautine...*
Vinius: *Seigneur, vous empêcherez tout, si vous avez du coeur. Malgré de nos destins la rigueur importune, le ciel met en vos mains toute notre fortune.*
(1'13")

44. *PLAN RAPPROCHÉ*
Plautine, demeurée assise et regardant Vinius (off).
Plautine: *Seigneur, que dîtes-vous?*
Vinius (off): *Ce que je viens de voir, que pour être empereur il n'a qu'à le vouloir.*
(5")

45. *PLAN RAPPROCHÉ*
Othon.
Othon: *Ah! Seigneur, plus d'empire, à moins qu'avec Plautine.*
(2")

46. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
(contre-champ)
Vinius.
Vinius: *Saisissez-vous d'un trône où le ciel vous destine; et pour choisir vous-même avec qui le remplir, à vos heureux destins aidez à s'accomplir. L'armée a vu Pison, mais avec un murmure qui semblait mal goûter ce qu'on vous fait d'injure. Galba ne l'a produit qu'avec sévérité, sans faire aucun espoir de libéralité. Il pouvait, sous l'appas d'une feinte promesse, jeter dans les soldats un moment d'allégresse; mais il a mieux aimé hautement protester qu'il savait les choisir et non les acheter. Ces hautes dûretés, à contre-temps poussées, ont rappelé l'horreur des cruautés passées, lorsque d'Espagne à Rome il sema son chemin de Romains immolés à son nouveau destin, et qu'ayant de leur sang souillé chaque contrée, par un nouveau carnage il y fit son entrée. Aussi, durant le temps qu'a harangué Pison, ils ont, de rang en rang, fait courir votre nom. Quatre des plus zélés sont venus me le dire, et m'ont promis pour vous les troupes et l'empire. Courez donc à la place, où vous les trouverez; suivez-les dans leur camp, et vous en assurez; un temps bien pris peut tout.*
Othon (off): *Si cet astre contraire qui m'a...*
Vinius: *Sans discourir faites ce qu'il faut faire; un moment de séjour peut tout déconcerter, et le moindre soupçon vous va faire arrêter.*

Othon (offf): *Avant que de partir souffrez que je proteste...*
Vinius: *Partez; en empereur vous nous direz le reste.*
(1'41")

47. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN RAPPROCHÉ*

Plautine de face, à gauche du champ: Vinius s'asseoit à côté d'elle sur le bord de la fontaine à droite du champ;
— *la caméra se rapproche* en ligne droite lentement de Plautine qui reste finalement seule dans le champ et qui ne cesse de regarder devant elle.
Vinius: *Ce n'est pas tout, ma fille, un bonheur plus certain, quoi qu'il puisse arriver, met l'empire en ta main.*
Plautine: *Flatteriez-vous Othon d'une vaine chimère?*
Vinius: *Non: tout ce que j'ai dit n'est qu'un rapport sincère. Je crois te voir régner avec ce cher Othon; mais n'espère pas moins du côté de Pison: Galba te donne à lui. Piqué contre Camille, dont l'amour a rendu son projet inutile, il veut que cet hymen, punissant ses refus, réunisse avec moi Martian et Lacus, et trompe heureusement les présages sinistres de la division qu'il voit en ses ministres. Ainsi des deux côtés on combattra pour toi. Le plus heureux des chefs t'apportera sa foi. Sans part à ses périls, tu l'auras à sa gloire, et verras à tes pieds l'une ou l'autre victoire.*
Plautine: *Quoi? mon coeur, par vous-même à ce héros donné, pourrait ne l'aimer plus s'il n'est point couronné? Et s'il faut qu'à Pison son mauvais sort nous livre, pour ce même Pison je pourrais vouloir vivre?*
Vinius (off): *Si nos communs souhaits ont un contraire effet, tu te peux faire encor l'effort que tu t'es fait; et qui vient de donner Othon au diadème, pour régner à son tour peut se donner soi-même.*
Plautine: *Si pour le couronner j'ai fait un noble effort, dois-je en faire un honteux pour jouir de sa mort? Je me privais de lui sans me vendre à personne, et vous voulez, Seigneur, que son trépas me donne, que mon coeur, entraîné par la splendeur du rang, vole après une main fumante de son sang; et que de ses malheurs triomphante et ravie, je sois l'infâme prix d'avoir tranché sa vie! Non, Seigneur: nous aurons même sort aujourd'hui; vous me verrez régner ou périr avec lui: ce n'est qu'à l'un des deux que tout ce coeur aspire.*
(1'46")

48. *PLAN RAPPROCHÉ*

Vinius de profil.
Vinius: *Que tu vois mal encor ce que c'est que l'empire! Si deux jours seulement tu pouvais l'essayer, tu ne croirais jamais le pouvoir trop payer; et tu verrais périr mille amants avec joie, s'il fallait tout leur sang pour t'y faire une voie. Aime Othon, si tu peux t'en faire un sûr appui; mais s'il en est besoin, aime-toi plus que lui, et sans t'inquiéter où fondra la tempête laisse aux Dieux à leur choix écraser une tête: prends le sceptre aux dépens de qui succombera, et règne sans scrupule avec qui règnera.*
(33")

49. *PLAN RAPPROCHÉ*

Plautine de face comme à la fin du plan 47 — Vinius se lève (off).
Plautine: *Que votre politique a d'étranges maximes! Mon amour, s'il l'osait, y trouverait des crimes. Je sais aimer, Seigneur, je sais garder ma foi, je sais pour un amant faire ce que je doi, je sais à son bonheur m'offrir en sacrifice, et je saurai mourir si je voi qu'il périsse; mai je ne sais point l'art de forcer ma douleur à pouvoir recueillir les fruits de son malheur.*
(15")

50. *CROS PLAN*

Vinius debout en contre-plongée sur le ciel — En s'en allant, il laisse immédiatement le champ vide.

Vinius: *Tiens pourtant l'âme prête à le mettre en usage; change de sentiments, ou du moins de langage; et pour mettre d'accord ta fortune et ton coeur, souhaite pour l'amant et te garde au vainqueur. Adieu: je vois venir la princesse Camille. Quelque trouble où tu sois, montre une âme tranquille, profite de sa faute, et tiens l'oeil mieux ouvert au vif et doux éclat du trône qu'elle perd.*

(39")

51. *PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ*

Camille et Albiane font quelques pas en s'avançant vers Plautine toujours assise off.

Camille: *Agréerez-vous, Madame, un fidèle service dont je viens faire hommage à mon impératrice?*

(5")

52. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

Plautine de face à gauche du champ, toujours assise sur le bord de la fontaine; Camille s'asseoit à côté d'elle, à droite du champ — Plautine se lève et sort du champ vers la droite; Camille reste assise et regarde venir Martian qui vient se planter devant elle (off), à gauche de la caméra.

Plautine: *Je crois n'avoir pas droit de vous en empêcher; mais ce n'est pas ici qu'il vous la faut chercher.*

Camille: *Lorsque Galba vous donne à Pison pour épouse...*

Plautine: *Il n'est pas encor temps de vous en voir jalouse.*

Camille: *Si j'aimais toutefois ou l'empire ou Pison, je pourrais déjà l'être avec quelque raison.*

Plautine: *Et si j'aimais, Madame, ou Pison ou l'empire, j'aurais quelque raison de ne m'en pas dédire; mais votre exemple apprend aux coeurs comme le mien qu'un généreux mépris quelquefois leur sied bien.*

Camille: *Quoi? l'empire et Pison n'ont rien pour vous d'aimable?*

Plautine: *Ce que vous dédaignez, je le tiens méprisable; ce qui plaît à vos yeux aux miens semble aussi doux: tant je trouve de gloire à me régler sur vous!*

Camille: *Donc si j'aimais Othon...*

Plautine: *Je l'aimerais de même, si ma main avec moi donnait le diadème.*

Camille: *Ne peut-on sans le trône être digne de lui?*

Plautine: *Je m'en rapporte à vous, qu'il aime d'aujourd'hui.*

Camille: *Vous pouvez mieux qu'une autre en dire des nouvelles, et comme vos ardeurs ont été mutuelles, votre exemple ne laisse à personne à douter qu'à moins de la couronne on peut le mériter.*

Plautine: *Mon exemple ne laisse à douter à personne qu'il pourra vous quitter à moins de la couronne.*

Camille: *Il a trouvé sans elle en vos yeux tant d'appas...*

Plautine: *Toutes les passions ne se ressemblent pas.*

Camille: *En effet, vous avez un mérite si rare...*

Plautine: *Mérite à part, l'amour est quelquefois bizarre. Selon l'objet divers le goût est différent: aux unes on se donne, aux autres on se vend.*

Camille: *Qui connaissait Othon pouvait à la pareille m'en donner en amie un avis à l'oreille.*

Plautine: *Et qui l'estime assez pour l'élever si haut peut, quand il lui plaira, m'apprendre ce qu'il vaut; afin que si mes feux ont ordre de renaître...*

Camille: *J'en ai fait quelque estime avant que le connaître, et vous l'ai renvoyé dès que je l'ai connu.*

Plautine: *Qui vient de votre part est toujours bien venu: j'accepte le présent, et crois pouvoir sans honte, l'ayant de votre main, en tenir quelque conte.*

Camille: *Pour vous rendre son âme il vous est venu voir?*
Plautine: *Pour négliger votre ordre il sait trop son devoir.*
Camille: *Il vous a tôt quittée, et son ingratitude...*
Plautine: *Vous met-elle, Madame, en quelque inquiétude?*
Camille: *Non; mais j'aime à savoir comment on m'obéit.*
Plautine: *La curiosité quelquefois nous trahit; et par un demi-mot que du coeur elle tire, souvent elle dit plus qu'elle ne pense dire.*
Camille: *Ia mienne ne dit pas tout ce que vous pensez.*
Plautine: *Sur tout ce que je pense elle s'explique assez.*
Camille: *Souvent trop d'intérêt que l'amour force à prendre entend plus qu'on ne dit et qu'on ne doit entendre. Si vous saviez quel est mon plus ardent désir...*
Plautine: *D'Othon et de Pison je vous donne à choisir: mon peu d'ambition vous rend l'un avec joie; et pour l'autre, s'il faut que je vous le renvoie, mon amour, je l'avoue, en pourra murmurer; mais vous savez qu'au vôtre il aime à déférer.*
Camille: *Je pourrai me passer de cette déférence.*
Plautine: *Sans doute; et toutefois si j'en crois l'apparence...*
Camille: *Brisons là: ce discours deviendrait ennuyeux.*
Plautine: *Martian, que je vois, vous entretiendra mieux. Agréez ma retraite, et souffrez que j'évite un esclave insolent, de qui l'amour m'irrite.*
Camille: *A ce qu'elle me dit, Martian, vous l'aimez?*
Martian (off): *Malgré ses fiers mépris mes yeux en sont charmés. Cependant pour l'empire il est à vous encore: Galba s'est laissé vaincre, et Pison vous adore.*
Camille: *De votre haut crédit c'est donc un pur effet?*
Martian (off): *Ne désavouez point ce que mon zèle a fait. Mes soins de l'empereur ont fléchi la colère, et renvoyé Plautine obéir chez son père. Notre nouveau César la voulait épouser; mais j'ai su le résoudre à s'en désabuser; et Galba, que le sang presse pour sa famille, permet à Vinius de mettre ailleurs sa fille. L'un vous rend la couronne, et l'autre tout son coeur. Voyez mieux quelle en est la gloire et la douceur, quelle félicité vous vous étiez ôtée par une aversion un peu précipitée; et pour vos intérêts daignez considérer...*
Camille: *Je vois quelle est ma faute, et puis la réparer; mais je veux, car jamais on ne m'a vue ingrate, que ma reconnaissance auparavant éclate, et n'accorderai rien qu'on ne vous fasse heureux. Vous aimez, dîtes-vous, cet objet rigoureux, et Pison dans sa main ne verra point la mienne qu'il n'ait réduit Plautine à vous donner la sienne, si pourtant le mépris qu'elle fait de vos feux ne vous a pu contraindre à former d'autres voeux.*
Martian (off): *Ah! Madame, l'hymen a de si douces chaînes, qu'il lui faut peu de temps pour calmer bien des haines; et du moins mon bonheur saurait avec éclat vous venger de Plautine et punir un ingrat.*
Camille: *Je l'avais préféré, cet ingrat, à l'empire! Je l'ai dit, et trop haut pour m'en pouvoir dédire; et l'amour, qui m'apprend le faible des amants, unit vos plus doux voeux à mes ressentiments, pour me faire ébaucher ma vengeance en Plautine, et l'achever bientôt par sa propre ruine.*
Martian (off): *Ah! si vous la voulez, je sais des bras tout prêts; et j'ai tant de chaleur pour tous vos intérêts...*
Camille: *Ah! que c'est me donner une sensible joie! Ces bras que vous m'offrez, faites que je les voie, que je leur donne l'ordre et prescrive le temps. Je veux qu'aux yeux d'Othon vos désirs soient contents, que lui-même il ait vu l'hymen de sa maîtresse livrer entre vos bras l'objet de sa tendresse, qu'il ait ce désespoir avant que de mourir.*
(3'52")

53. PLAN RAPPROCHÉ
Albiane demeurée debout attend que Martian s'en aille: Martian toujours off s'en va par où il est venu; Albiane regarde vers Camille off.
Camille (off): *Après, à son trépas vous me verrez courir. Jusque là gardez-vous de rien*

faire entreprendre. Du pouvoir qu'on me rend vous devez tout attendre. Allez vous préparer à ces heureux moments; mais n'exécutez rien sans mes commandements.
Albiane: *Vous voulez perdre Othon! Vous le pouvez, Madame!*
(22")

54. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
— Camille d'abord seule (profil droit): — elle se lève, *la caméra recule* brusquement jusqu'à cadrer Albiane debout devant elle à sa gauche et Rutile debout dans le champ à gauche — Ils sortent tous les trois du champ vers la gauche, Camille la première.
Camille: *Que tu pénètres mal dans le fond de mon âme! De son lâche rival voyant le noir projet, j'ai su par cette adresse en arrêter l'effet, m'en rendre la maîtresse; et je serai ravie s'il peut savoir les soins que je prends de sa vie. Va me chercher ton frère, et fais que de ma part il apprenne par lui ce qu'il court de hasard, à quoi va l'exposer son aveugle conduite, et qu'il n'est plus pour lui de salut qu'en la fuite. C'est tout ce qu'à l'amour peut souffrir mon courroux.*
Albiane: *Du courroux à l'amour le retour serait doux.*
Rutile: *Ah! Madame, apprenez quel malheur nous menace. Quinze ou vingt révoltés au milieu de la place viennent de proclamer Othon pour empereur.*
Camille: *Et de leur insolence Othon n'a point d'horreur, lui qui sait qu'aussitôt ces tumultes avortent?*
Rutile: *Ils le mènent au camp, ou plutôt ils l'y portent: et ce qu'on voit de peuple autour d'eux s'amasser frémit de leur audace et les laisse passer.*
Camille:*L'empereur le sait-il?*
Rutile: *Oui, Madame: il vous mande; et pour un prompt remède à ce qu'on appréhende, Pison de ces mutins va courir sur les pas, avec ce qu'on pourra lui trouver de soldats.*
Camille: *Puisque Othon veut périr, consentons qu'il périsse: allons presser Galba pour son juste supplice. Du courroux à l'amour si le retour est doux, on repasse aisément de l'amour au courroux.*
(1'25")

Cinquième acte-Cinquième bobine

SUR LE MONT PALATIN DANS LA LOGE IMPÉRIALE DU STADE DE DOMITIEN

55. *PLAN TRES RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ / DEMI-ENSEMBLE*
— Galba d'abord seul assis sur son trône devant un mur de briques (la caméra est légèrement sur sa droite);
— mais la *caméra recule* et finit par cadrer Camille et Albiane debout devant Galba à gauche du champ et Rutile à droite — tous trois de face tournant à peu près le dos à Galba;
— Rutil sort du champ vers la droite au premier plan.
Galba: *Je vous le dis encor, redoutez ma vengeance, pour peu que vous soyez de son intelligence. On ne pardonne point en matière d'état: plus on chérit la main, plus on hait l'attentat; et lorsque la fureur va jusqu'au sacrilège, le sexe ni le sang n'ont point de privilèges.*
Camille: *Cet indigne soupçon serait bientôt détruit, si vous voyez du crime où doit aller le fruit. Othon, qui pour Plautine au fond du coeur soupire, Othon, qui me dédaigne à moins que de l'empire, s'il en fait sa conquête et vous peut détrôner, laquelle de nous deux voudra-t-il couronner? Pourrais-je de Pison conspirer la ruine, qui, m'arrachant du trône y porterait Plautine? Croyez mes intérêts, si vous doutez de moi; et sur de tels garants assuré de ma foi, tournez sur Vinius toute la défiance dont veut ternir ma gloire une injuste croyance.*
Galba: *Vinius par son zèle est trop justifié. Voyez ce qu'en un jour il m'a sacrifié: il m'offre Othon pour vous, qu'il souhaitait pour gendre; je le rends à sa fille, il aime à le reprendre; je la veux pour Pison, mon vouloir est suivi; je vous mets en sa*

place, et l'en trouve ravi; son ami se révolte, il presse ma colère; il donne à Martian Plautine à ma prière: et je soupçonnerais un crime dans les voeux d'un homme qui s'attache à tout ce que je veux?

Camille: *Qui veut également tout ce qu'on lui propose, dans le secret du coeur souvent veut autre chose; et maître de son âme, il n'a point d'autre foi que celle qu'en soi-même il ne donne qu'à soi.*

Galba: *Cet hymen toutefois est l'épreuve dernière d'une foi toujours pure, inviolable, entière.*

Camille: *Vous verrez à l'effet comment elle agira, Seigneur, et comme enfin Plautine obéira. Sûr de sa résistance, et se flattant peut-être de voir bientôt ici son cher Othon le maître, dans l'état où pour vous il a mis l'avenir, il promet aisément plus qu'il ne veut tenir.*

Galba: *Le devoir désunit l'amitié la plus forte, mais l'amour aisément sur ce devoir l'emporte; et son feu, qui jamais ne s'éteint qu'à demi, intéresse une amante autrement qu'un ami. J'aperçois Vinius. Qu'on m'amène sa fille: j'en punirai le crime en toute la famille, si jamais je puis voir par où n'en point douter; mais aussi jusque là j'aurais tort d'éclater. Je vois d'ailleurs Lacus. Eh bien! quelles nouvelles? Qu'apprenez-vous tous deux du camp de nos rebelles?*

(3'14")

56. *PLAN RAPPROCHÉ*

— contre-champ sur Vinius et Lacus debout devant le trône à quelche distance (la caméra est toujours légèrement sur la droite de Galba);

Vinius: *Que ceux de la marine et les Illyriens se sont avec chaleur joints aux prétoriens, et que des bords du Nil les troupes rappellées seules par leur fureur ne sont point ébranlées.*

Lacus: *Tous ces mutins ne sont que de simples soldats; aucun des chefs ne trempe en leurs vains attentats; ainsi ne craignez rien d'une masse d'armée où déjà la discorde est peut-être allumée. Sitôt qu'on y saura que le peuple à grands cris veut que de ces complots les auteurs soient proscrits, que du perfide Othon il demande la tête, la consternation calmera la tempête; et vous n'avez, Seigneur, qu'à vous y faire voir pour rendre d'un coup d'oeil chacun à son devoir.*

(40")

57. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

— tout d'abord en plan demi-rapproché sur Galba encore assis sur son trône (la caméra est encore légèrement à droite de Galba);

— *la caméra panoramique* brusquement vers la droite, de 180°, jusqu'à cadrer Vinius;

— puis brusquement de quelques degrés encore vers la droite, de Vinius sur Lacus debout à sa gauche;

— et de la droite vers la gauche brusquement encore de Lacus sur Vinius;

— et de nouveau de la gauche vers la droite, de Vinius sur Lacus;

— et une deuxième fois encore de la droite vers la gauche, de Lacus sur Vinius.

Galba: *Irons-nous, Vinius, hâter par ma présence l'effet d'une si douce et si juste espérance?*

Vinius: *Ne hasardez, Seigneur, que dans l'extrémité, le redoutable effet de votre autorité. Alors qu'il réussit, tout fait jour, tout lui cède; mais aussi quand il manque il n'est plus de remède. Il faut, pour déployer le souverain pouvoir, sûreté tout entière, ou profond désespoir; et nous ne sommes pas, Seigneur, à ne rien feindre, en état d'oser tout, non plus que de tout craindre. Si l'on court au grand crime avec avidité, laissez-en ralentir l'impétuosité: d'elle-même elle avorte, et la peur des supplices arme contre le chef ses plus zélés complices. Un salutaire avis agit avec lenteur.*

Lacus: *Un véritable prince agit avec hauteur: et je ne conçois point cet avis salutaire, quand on couronne Othon, de le regarder faire. Si l'on court au grand crime avec avidité, il en faut réprimer l'impétuosité avant que les esprits, qu'un juste effroi*

balance, s'y puissent enhardir sur notre nonchalance, et prennent le dessus de ces conseils prudents, dont on cherche l'effet quand il n'en est plus temps.
Vinius: *Vous détruirez toujours mes conseils par les vôtres: le seul ton de ma voix vous en inspire d'autres; et tant que vous aurez ce rare et haut crédit, je n'aurai qu'à parler pour être contredit. Pison, dont l'heureux choix est votre digne ouvrage, ne serait que Pison s'il eût eu mon suffrage. Vous n'avez soulevé Martian contre Othon que parce que ma bouche a proféré son nom; et verriez comme un autre une preuve assez claire de combien votre avis est le plus salutaire, si vous n'aviez fait voeu d'être jusqu'au trépas l'ennemi des conseils que vous ne donnez pas.*
Lacus: *Et vous l'ami d'Othon, c'est tout dire; et peut-être qui le voulait pour gendre et l'a choisi pour maître, ne fait encor de voeux qu'en faveur de ce choix, pour l'avoir et pour maître et pour gendre à la fois.*
Vinius: *J'étais l'ami d'Othon, et le tenais à gloire jusqu'à l'indignité d'une action si noire, que d'autres nommeront l'effet du désespoir où l'a, malgré mes soins, plongé votre pouvoir. Je l'ai voulu pour gendre, et choisi pour l'empire; à l'un ni l'autre choix vous n'avez pu souscrire. Par là de tout l'Etat le bonheur s'aggrandit; et vous voyez aussi comme il vous applaudit.*
(1'27")

58. *PLAN RAPPROCHÉ*
Galba, toujours assis (la caméra toujours légèrement à droite de Galba).
Galba: *Qu'un prince est malheureux quand de ceux qu'il écoute le zèle cherche à prendre une diverse route, et que l'attachement qu'ils ont au propre sens pousse jusqu'à l'aigreur des conseils différents! Ne me trompè-je point? Et puis-je nommer zèle cette haine à tous deux obstinément fidèle, qui peut-être, en dépit des maux qu'elle prévoit, seule en mes intérêts se consulte et se croit? Faites mieux; et croyez, en ce péril extrême, vous, que Lacus me sert, vous, que Vinius m'aime: ne haïssez qu'Othon, et songez qu'aujourd'hui vous n'avez à parler tous deux que contre lui.*
(55")

59. *PLAN DE DEMI-ENSEMBLE*
— Vinius et Lacus.
Vinius: *J'ose donc vous redire, en serviteur sincère, qu'il fait mauvais pousser tant de gens en colère, qu'il faut donner aux bons, pour s'entre-soutenir, le temps de se remettre et de se réunir, et laisser aux méchants celui de reconnaître quelle est l'impiété de se prendre à son maître. Pison peut cependant amuser leur fureur, de vos ressentiments leur donner la terreur, y joindre avec adresse un espoir de clémence au moindre repentir d'une telle insolence; et s'il vous faut enfin aller à son secours, ce qu'on veut à present on le pourra toujours.*
Lacus: *J'en doute, et crois parler en serviteur sincère, moi qui n'ai point d'amis dans le parti contraire. Attendrons-nous, Seigneur, que Pison repoussé nous vienne ensevelir sous l'Etat renversé, qu'on descende en la place en bataille rangée, qu'on tienne en ce palais votre cour assiégée, que jusqu'au Capitole Othon aille à vos yeux de l'empire usurpé rendre grâces aux Dieux, et que le front paré de votre diadème, ce traître trop heureux ordonne de vous-même? Allons, allons, Seigneur, les armes à la main soutenir le Sénat et le peuple romain; cherchons aux yeux d'Othon un trépas à leur tête, pour lui plus odieux, et pour nous plus honnête; et par un noble effort allons lui témoigner...*
(1'25")

60. *PLAN RAPPROCHÉ À PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*
— Galba, assis (la caméra est maintenant légèrement sur sa gauche);
— *la caméra panoramique* brusquement pendant qu'il parle encore vers la gauche sur Camille, toujours debout à la droite du trône.

Galba: *Eh bien! ma nièce, eh bien! est-il doux de régner? Est-il doux de tenir le timon d'un empire, pour en voir les soutiens toujours se contredire?*

Camille: *Plus on voit aux avis de contrariétés, plus à faire un bon choix on reçoit de clartés. C'est ce que je dirais si je n'étais suspecte; mais je suis à Pison, Seigneur, et vous respecte, et ne puis toutefois retenir ces deux mots, que si l'on m'avait crue, on serait en repos. Plautine qu'on ammène aura même pensée: d'une vive douleur elle paraît blessée...*

(30")

61. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

Plautine et Rutile: Rutile sort du champ en direction de Galba.

Plautine: *Je ne m'en défends point, Madame. Othon est mort. De quiconque entre ici c'est le commun rapport; et son trépas pour vous n'aura pas tant de charmes, qu'a vos yeux comme aux miens il n'en coûte des larmes.*

(11")

62. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

— Galba, encore assis (la caméra est toujours légèrement sur sa gauche), et Rutile;
— Martian — off — arrive avec Atticus;
— Galba se lève.

Galba: *Dit-elle vrai, Rutile, ou m'en flatté-je en vain?*

Rutile: *Seigneur, le bruit est grand et l'auteur incertain. Tous veulent qu'il soit mort, et c'est la voix publique; mais comment et par qui, c'est ce qu'aucun n'explique.*

Galba: *Allez, Allez, Lacus, vous-même prendre soin de nous en faire voir un assuré témoin, et si de ce grand coup l'auteur se peut connaître...*

Martian (off): *Qu'on ne le cherche plus, vous le voyez paraître, Seigneur, c'est par sa main qu'un rebelle puni...*

Galba: *Par celle d'Atticus ce grand trouble a fini!*

(35")

63. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

Martian et Atticus, à peu près de face (la caméra est légèrement sur leur droite).

Atticus: *Mon zèle l'a poussée, et les Dieux l'ont conduite; et c'est à vous, Seigneur, d'en arrêter la suite, d'empêcher le désordre, et borner les rigueurs où contre des vaincus s'emportent des vainqueurs.*

(9")

64. *PLAN DEMI-RAPPROCHÉ*

Galba entre dans le champ (à gauche) de profil: il se tourne vers Plautine — off, à droite du champ — et il se retourne ensuite vers Martian, puis vers Vinius — off également, très à droite.

Galba: *Courons-y. Cependant consolez-vous, Plautine; ne pensez qu'à l'époux que mon choix vous destine: Vinius vous le donne, et vous l'accepterez, quand vos premiers soupirs seront évaporés. C'est à vous, Martian, que je la laisse en garde, comme c'est votre main que son hymen regarde, ménagez son esprit, et ne l'aigrissez pas. Vous pouvez, Vinius, ne suivre point mes pas; et la vieille amitié, pour peu qu'il vous en reste...*

(43")

65. *PLAN RAPPROCHÉ / DEMI-RAPPROCHÉ*

Vinius et Lacus, Vinius au deuxième plan; il parle vers la gauche du champ.

Vinius: *Ah! c'est une amitié, Seigneur, que je déteste. Mon coeur est tout à vous, et*

n'a point eu d'amis qu'autant qu'on les a vus à vos ordres soumis.
(12")

66. *GROS PLAN*
Galba en contre-plongée (la caméra est à sa gauche): il regarde d'abord vers la droite du champ en direction de Vinius puis se détourne et sort du champ.
Galba: *Suivez; mais gardez-vous de trop de complaisance.*
(16")

67. *PLAN DEMI-ENSEMBLE*
On entend sortir, derrière Galba, Vinius, Lacus, Rutile.
— Plautine de face à droite du champ (toujours tournée vers le trône);
— Camille entre dans le champ de dos à droite;
— Camille sort du champ avec Albiane à sa suite; Plautine demeure immobile de face;
— cependant que Martian entre dans le champ à gauche, de face;
— Atticus apparaît au deuxième plan de face entre Plautine et Martian;
— Deux soldats se saisissent de Martian (ou l'encadrent seulement?);
— *la caméra se rapproche* de Plautine, qui demeure seule dans le champ et se parle à elle même;
— les autres s'en vont off: Flavie arrive off.
Camille: *L'entretien des amants hait toute autre présence, Madame; et je retourne en mon appartement rendre grâces aux Dieux d'un tel évènement.*
Plautine: *Allez-y renfermer des pleurs qui vous échappent: les désastres d'Othon ainsi que moi vous frappent: et si l'on avait cru vos souhaits les plus doux, ce grand jour le verrait couronner avec vous. Voilà, voilà le fruit de m'avoir trop aimée; voilà quel est l'effet...*
Martian: *Si votre âme enflammée...*
Plautine: *Vil esclave, est-ce à toi de troubler ma douleur? Est-ce à toi de vouloir adoucir mon malheur, à toi, de qui l'amour m'ose en offrir un pire?*
Martian: *Il est juste d'abord qu'un si grand coeur soupire; mais il est juste aussi de ne pas trop pleurer une perte facile et prête à réparer. Il est temps qu'un sujet à son prince fidèle remplisse heureusement la place d'un rebelle: un monarque le veut; un père en est d'accord. Vous devez pour tous deux vous faire un peu d'effort, et bannir de ce coeur la honteuse mémoire d'un amour criminel qui souille votre gloire.*
Plautine: *Lâche! tu ne vaux pas que pour te démentir je daigne m'abaisser jusqu'à te repartir. Tais-toi, laisse en repos une âme possédée d'une plus agréable encor que triste idée: n'interromps plus mes pleurs.*
Martian: *Tournez vers moi les yeux: après la mort d'Othon, que pouvez-vous de mieux?*
Plautine: *Quelque insolent espoir qu'ait ta folle arrogance, apprends que j'en saurai punir l'extravagance, et percer de ma main ou ton coeur ou le mien, plutôt que de souffrir cet infâme lien. Connais-toi, si tu peux, ou connais-moi.*
Atticus: *De grâce, souffrez...*
Plautine: *De me parler tu prends aussi l'audace, assassin d'un héros que je verrais sans toi donner des lois au monde, et les prendre de moi? toi, dont la main sanglante au désespoir me livre?*
Atticus: *Si vous aimez Othon, Madame, il va revivre; et vous verrez longtemps sa vie en sûreté, s'il ne meurt que des coups dont je me suis vanté.*
Plautine: *Othon vivrait encore?*
Atticus: *Il triomphe, Madame; et maître de l'Etat, comme vous de son âme, vous l'allez bientôt voir lui-même à vos genoux vous faire offre d'un sort qu'il n'aime que pour vous, et dont sa passion dédaignerait la gloire, si vous ne vous faisiez le prix de sa victoire. L'armée à son mérite enfin a fait raison; on porte devant lui la tête de Pison; et Camille tient mal ce qu'elle vient de dire, ou rend grâces pour vous aux Dieux d'un autre empire, et fatigue le ciel par des voeux superflus en faveur d'un parti qu'il ne regarde plus*

Martian: *Exécrable! ainsi donc ta promesse frivole...*

Atticus: *Qui promet de trahir peut manquer de parole. Si je n'eusse promis ce lâche assassinat, un autre par ton ordre eût commis l'attentat; et tout ce que j'ai dit n'était qu'un stratagème pour livrer en ses mains Lacus et Galba même. Galba n'a rien à craindre: on respecte son nom, et ce n'est que sous lui que veut régner Othon. Quant à Lacus et toi, je vois peu d'apparence que vos jours à tous deux soient en même assurance, si ce n'est que Madame ait assez de bonté pour fléchir un vainqueur justement irrité. Autour de ce palais nous avions deux cohortes, qui déjà pour Othon en ont saisi les portes; j'y commande, Madame; et mon ordre aujourd'hui est de vous obéir, et m'assurer de lui. Qu'on l'emmène, soldats! il blesse ici la vue.*

Martian: *Fut-il jamais disgrâce, ô Dieux, plus imprévue!*

Plautine: *Je me trouble, et ne sais par quel pressentiment mon coeur n'ose goûter ce bonheur pleinement: il semble avec chagrin se livrer à la joie; et bien qu'en ses douceurs mon déplaisir se noie, je ne passe de l'une à l'autre extrémité qu'avec un reste obscur d'esprit inquiété. Je sens... Mais que me veut Flavie épouvantée?*

Flavie (off): *Vous dire que du ciel la colère irritée, ou plutôt du destin la jalouse fureur...*

Plautine: *Auraient-ils mis Othon aux fers de l'empereur? Et dans ce grand succès la fortune inconstante aurait-elle trompé notre plus douce attente?*

Flavie (off): *Othon est libre, il règne; et toutefois, hélas!*

Plautine: *Serait-il si blessé qu'on cragnît son trépas?*

Flavie (off): *Non, partout à sa vue on a mis bas les armes; mais enfin son bonheur vous va coûter des larmes.*

Plautine: *Explique, explique donc ce que je dois pleurer.*

Flavie (off): *Vous voyez que je tremble à vous le déclarer.*

Plautine: *Le mal est-il si grand?*

(2' 57")

68. *PLAN DEMI-APPROCHÉ À RAPPROCHÉ À PLAN D'ENSEMBLE*

— Flavie.

— *la caméra panoramique* avec Othon à la rencontre de Plautine; et comme celle-ci (alors que Flavie on l'a vue au passage) s'est mise en marche à son approche, Othon lui emboîte le pas, ils marchent côte à côte, *et la caméra recule devant eux:* ils sont de face, Plautine au premier plan;

— Othon s'arrête, *la caméra avec lui*, et Plautine, qui continue de marcher, sort du champ;

— Othon et Albin planté devant lui, venu à sa rencontre;

— Othon sort du champ (en direction de Plautine) et Albin demeure sur place: il suit Othon des yeux.

Flavie: *D'un balcon, chez mon frère, j'ai vu... Que ne peut-on, Madame, vous le taire? Ou qu'à voir ma douleur n'avez-vous deviné que Vinius...*

Plautine (off): *Eh bien?*

Flavie: *Vient d'être assassiné.*

Plautine (off): *Juste ciel!*

Flavie: *De Lacus l'inimitié cruelle...*

Plautine (off): *O d'un trouble inconnu présage trop fidèle! Lacus...*

Flavie: *C'est de sa main que part ce coup fatal. Tous deux près de Galba marchaient d'un pas égal, lorsque tournant ensemble à la première rue, ils découvrent Othon maître de l'avenue. Cet effroi ne les fait reculer quelques pas que pour voir ce palais saisi par vos soldats; et Lacus aussitôt étincelant de rage de voir qu'Othon partout leur ferme le passage, lance sur Vinius un furieux regard, l'approche sans parler, et tirant un poignard...*

Plautine (off): *Le traître! Hélas! Flavie, où me vois-je reduite!*

Flavie: *Vous m'entendez, Madame, et je passe à la suite: ce lâche sur Galba portant même fureur: « mourez, Seigneur, dit-il, mais mourez empereur; et recevez ce coup comme un dernier hommage que doit à votre gloire un généreux courage. » Galba tombe; et ce monstre, enfin s'ouvrant le flanc, mêle un sang détestable à leur illustre sang.*

En vain le triste Othon, à cet affreux spectacle, précipite ses pas pour y mettre un obstacle: tout ce que peut l'effort de ce cher conquérant, c'est de verser des pleurs sur Vinius mourant, de l'embrasser tout mort. Mais le voilà, Madame, qui vous fera mieux voir les troubles de son âme.

Othon: *Madame, savez-vous les crimes de Lacus?*

Plautine: *J'apprends en ce moment que mon père n'est plus. Fuyez, Seigneur, fuyez un objet de tristesse; d'un jour si beau pour vous goûtez mieux l'allégresse. Vous êtes empereur, épargnez-vous l'ennui de voir qu'un père...*

Othon: *Hélas! je suis plus mort que lui; et si votre bonté ne me rend une vie qu'en lui perçant le coeur un traître m'a ravie, je ne reviens ici qu'en malheureux amant, faire hommage à vos yeux de mon dernier moment. Mon amour pour vous seule a cherché la victoire; ce même amour sans vous n'en peut souffrir la gloire, et n'accepte le nom de maître des Romains, que pour mettre avec moi l'univers en vos mains. C'est à vous d'ordonner ce qui lui reste à faire.*

Plautine: *C'est à moi de gémir, et de pleurer mon père: non que je vous impute, en ma vive douleur, les crimes de Lacus et de notre malheur; mais enfin...*

Othon: *Achevez, s'il se peut, en amante: nos feux...*

Plautine: *Ne pressez point un trouble qui s'augmente. Vous voyez mon devoir, et connaissez ma foi: en ce funeste état répondez-vous pour moi. Adieu, Seigneur.*

Othon: *De grâce, encore une parole, Madame.*

Albin: *On vous attend, Seigneur, au Capitole; et le sénat en corps vient exprès d'y monter pour jurer sur vos lois aux yeux de Jupiter.*

Othon: *J'y cours; mais quelque honneur, Albin, qu'on m'y destine, comme il n'aurait pour moi rien de doux sans Plautine, souffre du moins que j'aille, en faveur de mon feu, prendre pour y courir son ordre ou son aveu, afin qu'à mon retour, l'âme un peu plus tranquille, je puisse faire effort à consoler Camille, et lui jurer moi-même, en ce malheureux jour, une amitié fidèle au défaut de l'amour.*

(2'50")

Rome, septembre 1968 - Les Verrières, janvier 1969

Titoli di coda
(in panoramica
dal basso verso l'alto)

Rumori dell'inquadratura
precedente
(continua)

Othon	*Adriano Aprà*
Plautine	*Anne Brumagne*
Galba	*Ennio Lauricella*
Camille	*Olimpia Carlisi*
Vinius	*Anthony Pensabene*
Lacus	*Jubarite Semaran*
Martian	*Jean-Claude Biette*
Albin	*Leo Mingrone*
Albiane	*Gianna Mingrone*
Flavie	*Marilù Parolini*
Atticus	*Edoardo de Gregorio*
Rutile	*Sergio Rossi*
Soldat	*Jacques Fillion*
Soldat	*Sebastian Schadhauser*

sviluppo e stampa Luciano Vittori

Ce film est dédié au très grand nombre
de ceux nés dans la langue française,
qui n'ont jamais eu le privilège de
faire connaissance avec l'oeuvre de Corneille;
et à Alberto Moravia et Laura Betti qui
m'ont obtenu l'autorisation
de le tourner sur le Mont Palatin et dans
les jardins de la villa Doria Pamphilj, à Rome.

J-M.S.

Sceneggiatura originale

L'oggi ventiseienne Peter Del Monte è arrivato al cinema molto giovane ma non per vocazione; l'interesse gli è venuto all'Università frequentando i corsi di Armando Plebe e di Emilio Garroni. Pur essendo partito da sollecitazioni di tipo linguistico strutturale, la sua tesi di laurea, sempre sul cinema, è stata una tesi compilativa, un lavoro utile ma da « topo di biblioteca », che oggi egli non rifarebbe, sulle teoriche del film prima del sonoro in Italia. Un lavoro di ricerca, su periodici e giornali, di testi da rileggere e di altri inediti, che però è servito senz'altro di contrappeso all'interesse linguistico iniziale. Con questa tesi pubblicata qualche numero fa anche da « Bianco e Nero » Del Monte si presenta e viene accettato al Centro Sperimentale di Cinematografia dove trova una situazione rigida e di tensione, tant'è vero che insieme ai suoi colleghi fa la sua contestazione. Sono tutti concordi nel volere una riforma globale ma non si trovano d'accordo sul tipo di proposte da fare, anche se c'era un punto sicuro nell'intenzione di rompere con i residui accademismi, con il proposito di fare tanta pratica, di usare tanta pellicola, cosa che già lentamente si era cominciato a fare negli ultimi anni, quando gli « shorts » di diploma, un tempo limitati a 20, 30 minuti, avevano raddoppiato le loro dimensioni acquistando le caratteristiche del mediometraggio. Quindi, nell'attuazione di parziali riforme, sin dal primo anno della gestione di Rossellini viene data agli allievi la possibilità di realizzare dei lungometraggi. Del Monte, al primo anno, comincia con il fare l'aiuto di un compagno, Paolo Breccia, per il film Sul davanti fioriva una magnolia, *poi fa delle esperienze, sotto forma di esercitazione scolastica, in 16 e 35 mm. ed infine arriva, al termine del corso biennale, a dirigere questo suo* Fuori campo.

Egli prende contatto per la prima volta con la realtà *del cinematografo proprio al C.S.C. e tutta la sua esperienza cinematografica, diretta e concreta, si svolge in chiave di continui e fruttiferi dibattiti ideologici, di proposte utopistiche di lavoro e di azioni pratiche. Infatti proprio al C.S.C., che è in una situazione per molti versi analoga a quella dell'Università, Del Monte deve rimontare lo svantaggio dell'essere ancora studente dopo la laurea; la contestazione studentesca, infatti, lo sorprende già laureato mentre presta il servizio militare, e quindi ne è spettatore: e vivendola dall'esterno e forse nell'ambiente meno adatto, la vive da estraneo. Del Monte si ritira in se stesso, non partecipa ad esempio alle manifestazioni di solidarietà al Luce fatte in coincidenza con il periodo incandescente del C.S.C., ed è assente dalla contestazione di Pesaro e di Venezia. Egli ci dice: « Rimasi un isolato perché non riuscivo a trovare in quelli che si facevano fautori della contestazione cinematografica dei motivi ideologici garanti ma solo una concezione demagogica della rivoluzione, ricca di slogan e povera d'idee ».*

Fuori campo *nasce così da un clima di estrema tensione ideologica in un periodo di acceso dibattito svolto per di più all'interno di una delle strutture cinematografiche di Stato che erano più contestate ed arretrate. Lo possiamo, quindi, leggere in due modi: dapprima letteralmente — ma limitandolo — come saggio scolastico, con le sue brave scene girate in esterni ed in interni, in bianco e nero e a colori, di giorno e di notte, con attori-allievi e con attori-veri, interpretandolo in senso ludico e, liberatorio, di un apprendistato reso difficile e mistificato (la recitazione, i tecnicismi, le panoramiche di trecentosessanta gradi, i lunghi carrelli, i camera-carrelli); e in questo caso la lettura della sceneggiatura, pur presentando dei precisi motivi d'interesse e di curiosità, è già un concedere troppo all'autore-studente. Oppure, lo possiamo vedere come un film costruito in decisa e netta*

opposizione ad un cinema come continua costruzione in virtù di schemi appresi, magari a scuola od anche al cinematografo; allora l'uso libero della macchina da presa è interpretabile in funzione antidemagogica per un film non di politica, ma per un film politico. Ed in questo caso si vedrà che Fuori campo *non ha niente da invidiare da un punto di vista qualitativo a film (realizzati peraltro da giovani formatisi sotto la vecchia gestione del C.S.C.) come* I pugni in tasca *o* Escalation; *solo che proviene da un'altra struttura, quella giusta, ma paradossalmente meno efficace di quella commerciale.*

In ambedue i casi Fuori campo *è comunque un film scomodo, difficile da interpretare. Come film scolastico potrebbe sembrare fuori luogo lo spazio che gli si dedica in questa rivista pubblicandone la sceneggiatura o quello che riviste come « Filmcritica », « Cinema 60 » o « Cinema & Film » gli hanno dedicato recensendolo o segnalandolo tra i migliori dell'anno 1969. Del Monte in* Fuori campo *è pur sempre uno studente e quindi dovrebbe essere paternalisticamente approvato, aiutato, appoggiato, frenato, imbonito, ma mai portato ad esempio; insomma, quando mai si può considerare serio un regista che si lascia sfuggire il controllo della macchina da presa in continue panoramiche di 360° e che costruisce una storia in questi moduli: Carné, Pagnol, Pabst, ed anche Godard (perché citerebbero anche Godard) avrebbero fatto diversamente, mai così. L'autoritarismo critico farebbe insomma seguito a quello educativo. Poi questa innovazione rivoluzionaria di dar la possibilità ad alcuni studenti di fare addirittura un film è scomodissima, quando alcuni come Breccia, Tomasino, Capovilla e Del Monte riescono a portare a termine il film con i nove milioni e mezzo del C.S.C. (che non sono poi pochi potendo usare anche gli studi e i mezzi tecnici di cui è dotato). Nel caso di* Fuori campo, *uscito di poco dal preventivo, mancava l'edizione, e si rifà vivo l'atteggiamento contraddittorio di una scuola-struttura pur rinnovata, nelle difficoltà — non di colpa della scuola, ovviamente — al momento di agire per non lasciare di poco incompiuto un film. Ma si va avanti, con l'aiuto di « esterni », quali Renzo Rossellini che provvede ad ulteriori lavori in moviola, al doppiaggio, alla sonorizzazione, al mixage; Fiorenzo Carpi che scrive ed incide appositamente la musica; Marco Ferreri che finanzia la stampa della copia.*

E' chiaro che non tiriamo in ballo delle responsabilità personali o direttamente connesse al C.S.C., ma delle strutture più macroscopiche dell'organizzazione cinematografica italiana, repressive ed insufficienti a tutti i livelli. Superate queste difficoltà ne vengono fuori delle altre, la necessità di un circuito alternativo efficace ed indipendente. Circuito che, se esistesse, metterebbe di nuovo in crisi le strutture del C.S.C. — sottolineando le responsabilità altrui e dell'organizzazione del cinema italiano — ponendole ancora di fronte alla propria impotenza, se già ora, davanti alle poche possibilità offerte da festival, circoli di cultura ed associazioni, il Filmstudio o la Cineteca popolare, il Centro non può far fronte alla continua richiesta di copie e di visioni perché non è stato previsto che il saggio accademico di un allievo, uno studente, possa essere visto, richiesto, possa concorrere con i prodotti-alibi del cinema e degli autori commerciali, possa essere ritenuto migliore ed essere preferito a quelli nel fare un discorso sul cinema italiano. Come, dove e quando dunque sarà possibile vedere Fuori campo? *Il C.S.C., infatti, che non può porsi fini di lucro, soprattutto poi con l'opera di uno studente, non ha neanche la possibilità, a causa degli scarsi fondi accordatigli e per le molteplici e nello stesso tempo imprecise competenze attribuitegli, di poter finanziarie le spese per le copie, i sottotitolaggi, le spedizioni e le spese generali di curatela.*

Cosa succederebbe, dunque, se nei prossimi anni tutti gli allievi terminassero i loro film-diploma facendo dei buoni film? Forse questa scomoda possibilità si rivelerebbe a lungo andare sempre più scomoda, più rivoluzionaria? Del resto, non a caso dice Del Monte: « In Italia i film è ora più facile realizzarli che farli vedere ».

Per altro verso il film del « disimpegnato » Del Monte appare a conti fatti un film più politico di tanti altri, poiché difende un'ideologia rivoluzionaria più di Lettera aperta ad un giornale della sera *o di* Sierra Maestra. *Siamo d'accordo con Del Monte: «* Sierra Maestra, *egli dice, è un film che vuole essere dialettico, si presenta come un film di contrapposizioni e contraddizioni, che sono invece contrapposizioni e contraddizioni scontate, rivestite di una sembianza attuale, documentaristica e quindi mistificatoria; è un film che ha un rapporto moralistico e paternalistico verso lo spettatore, verso cui si crede autorizzato a proiettare degli slogan privi di ogni concretezza e di ogni possibilità di verifiche con la realtà. Se è per una politica per la rivoluzione, la politica che questi film vogliono fare è per una rivoluzione moralistica che è la peggiore che noi tutti ci possiamo augurare. Mentre un film rivoluzionario, dialettico per eccellenza è* La guerra è finita. *Nella direzione di un cinema morale mi sembra che J.M. Straub sia l'autore più avanzato perché i suoi film non s'impongono come manipolazione nei riguardi dello spettatore, ma come riflessione e, quindi, come estremamente educativi. E se per cinema s'intende una maniera di porsi di fronte alla realtà, quindi essere, Straub è un autore morale in quanto si pone moralmente di fronte alla musica di Bach, per esempio. »*

Fuori campo *ripropone questo atteggiamento morale in riferimento ad una problematica di tipo esistenziale. Il film riflette una condizione di disagio e di disadattamento ideologico che poi si traduce, come abbiamo visto, anche su un piano di rapporti umani; disadattamento ideologico che porta ad un isolamento e ad una mancanza di rapporti con gli altri: « Sono un disadattato perché oggi viviamo in una situazione assai pericolosa e spiacevole perché, se da una parte abbiamo rotto i ponti con l'autoritarismo di destra, dall'altra non possiamo andare tranquillamente a braccetto con quelli che costituiscono la cultura di sinistra proprio perché l'autoritarismo di destra vi si è travasato, in sembianze diverse, ma con gli stessi pericoli che comportava prima, dovuti sostanzialmente al vedere la realtà sempre attraverso un'angolazione idealistica che non è passata attraverso una riflessione esistenzialistica. Per me oggi molti sbagliano perché hanno letto Mao senza aver letto Sartre e con questo ricreano una gerarchia di valori assoluta, idealistica appunto, con il pericolo di sostituire alla "cosa borghese", intesa in senso sartriano, una nuova cosa, che non chiameremo più borghese, ma che sarà altrettanto opprimente e frustrante sotto ogni punto di vista. »*

Questo tipo di disadattamento, questa sfiducia nelle scelte assolute si traduce nel film in una proposta operativa di fare cinema, e il film si presenta come una serie di ipotesi di come fare cinema e di che cosa significhi farlo. E quindi, accompagnando i personaggi nelle loro varie situazioni a seconda di come cambiano le situazioni, Del Monte cerca di porsi in un atteggiamento cinematografico esistenziale analogo e, come girano a vuoto i personaggi alla ricerca di soluzioni ai loro dubbi ed interrogativi, così il film nel suo iter rincorre ipotesi via via differenti. Se un regista pensa di poter contribuire alla trasformazione della società, egli può agire in quel senso solo se crede in una autonomia creativa del suo lavoro, e con questa certezza Del Monte procede in Fuori campo *a de-costruire gli schemi cinematogra-*

fici appresi, mette in crisi il nesso causale tra oggetto e soggetto cinematografico, il senso tradizionale della scrittura cinematografica e dell'espressione borghese. In questa seconda linea la lettura della sceneggiatura, dopo la visione attenta del film, confermerà la « mancanza della fantasia cinematografica » di Del Monte, ed aiuterà a vedere meglio alcuni aspetti non riusciti del film, come la sua struttura narrativa di tipo più tradizionale, avvertibili anche nella originale stesura della sceneggiatura qui pubblicata, curata dall'autore: quasi una lista dei dialoghi con qualche vaga indicazione tecnica e di colore per non forzare l'immaginazione del lettore. A questo punto bisognerebbe dire, tradizionalmente, qualcosa a proposito del film, ma si finirebbe per parlare ancora di Del Monte. Infatti la vera presentazione critica al film l'ha scritta lui con quelle righe che aprono la sceneggiatura; presentazione che documenta come Del Monte senta anch'egli, in questi tempi di crisi, la necessità di uscire dal chiuso di una condizione aurea di autore per arrivare a esprimersi e a meditare, ad essere critico di se stesso con altri mezzi e linguaggi, a verificarsi a tutti i livelli. Per questo non è consigliabile scindere queste due pagine dalla lettura della sceneggiatura, e neanche scinderle dalla visione del film. E, da quanto scritto, mi sembra chiaro che, oggi come oggi, è ancora molto utile presentare prima di tutto un regista, un tipo di cineasta: i film sono una conseguenza. (stefano roncoroni)

PETER DEL MONTE

Ho voluto fare un film di ricerca, di interrogativi. Un film senza risposte, idealmente muto. In questo senso non esiste una trama, una storia da « raccontare » nell'autonomia dei suoi significati peculiari. La storia del film è quella di una riflessione sul linguaggio e sui significati che l'uomo può dare oggi alla sua esistenza. Come tale essa si muove secondo un itinerario interiore che non è nei fatti, ma dietro di essi, tra le righe del film.

Questo anche per ciò che concerne la recitazione degli attori. Il comportamento di Ugo e Valentina è volutamente incolore, smussato e « inespressivo ». Ad una seconda lettura però il loro atteggiamento passivo risulta essere la scorza di una tensione interiore, tutta protesa verso la libertà, nel senso di una necessità di chiarirsi moralmente intorno ai significati delle cose e dei propri atti, di responsabilizzare la propria esistenza in un mondo che reclama con urgenza una immediata e totale presa di posizione. A questa esigenza di libertà attenta quotidianamente la presenza opprimente di una società repressiva in cui segni e parole si sono consunti e sclerotizzati in un sistema linguistico fortemente formalizzato che frustra e soffoca sul nascere ogni tentativo loro di « parlare » e di « entrare in campo » e a cui ogni apporto dell'individuo risulta essere praticamente nullo.

Penso che questo tipo di problematica rimandi più alla letteratura esistenzialistica in genere che non al cinema. Per quel che concerne il cinema infatti gli esistenzialisti non sono mai andati in genere troppo al fondo delle cose. Voglio dire che si sono fatti sì dei film che affrontavano questi problemi, ma mai direttamente, vale a dire senza che tali problemi coinvolgessero la natura del mezzo di cui ci si serviva per « raccontarli » e cioè il cinema stesso. Non si possono fare certe scelte nella vita e farne altre nel cinema. O meglio, se non si possono fare certe scelte nella vita, non si possono fare neanche nel cinema. Non si possono piangere fiumi di pellicola sul condizionamento cui sono sottoposti i pensieri e le azioni dell'uomo e le sue parole senza mostrarsi mai sfiorati dal dubbio che il cinema sia, nel suo linguaggio, mistificato, condizionato, mortificato quanto i nostri gesti e le nostre parole. In questo senso ho cercato di fare un film morale (non moralistico ovviamente) e di pormi il problema del « fare cinema » come un problema esistenziale, di scelta. Ho sempre cercato che lo scegliere tra un obiettivo e un altro, un'angolazione e un'altra fosse determinato non da un criterio estetico fine a se stesso, né tanto meno « di gusto », ma da un atteggiamento etico verso ciò che filmavo, che chiarisse il mio rapporto con la realtà e il cinema stesso. Non è con i neologismi che il cinema evolve il suo linguaggio, ma con il prendere coscienza di se stesso a contatto con delle realtà diverse e quindi con il « pensarsi ».

Ho cercato di girare in maniera molto semplice. Niente copertura d'angolo, niente acrobazie di macchina o di montaggio. Poche inquadrature. La necessità di dover passare attraverso un lungo apprendistato tecnico prima di fare un film è un mito dietro cui si celano i mestieranti del cinema. Per fare un film basta una preparazione tecnica di pochi mesi. Sempre che si vogliano ovviamente filmare delle idee. L'importante è vedere i film, saperli vedere, riinventarli magari ogni volta e cercare di capire che cos'è il cinema.

regia	Peter Del Monte
sceneggiatura	Franco Pecori e Peter Del Monte
fotografia	Sandro Bernardoni e John Chu
musica	Fiorenzo Carpi
scenografia	Gennaro Passerotti
operatore alla macchina	Renato Tafuri
interpreti	Nicole Tessier, Bruno Cattaneo, Vittorio Fanfoni, Alessandro Haber, Ausonio Tanda
direttore di produzione	Sergio Cozza
produzione	Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
origine	Italia, 1969
durata	85'

Esterno — giorno — villaggio western

1 — P.P.P. Ugo beve da una bottiglia a lunghe sorsate. Lento zoom indietro fino a scoprire Ugo in F.I. Ugo indossa una divisa militare da soldato semplice. Vicino una costruzione western sui cui gradini siedono delle comparse intente a consumare il cestino. Ugo restituisce loro la bottiglia e si allontana. La m.d.p. lo segue a lungo muovendosi lateralmente. Improvvisamente la m.d.p. abbandona il pedinamento fermandosi di colpo mentre Ugo si allontana in C.L. come alla fine di un vecchio film. Lenta dissolvenza in chiusura. Nero.

2 — Sul fondo scuro appare in bianco il titolo: *Fuori campo*. Poi dissolve. Ancora schermo nero per qualche secondo.

Esterno — giorno — stabilimento cinematografico

3-5 — La gente lungo i viali. Attori in costume, operai. Inizio musica.

6 — Una vasca riparata sul lato da uno schermo bianco molto alto. Tra lo schermo e la vasca Valentina in costume che cammina lontana.

7 — Degli attori in divisa si lavano a una fontanella.

8 — Una donna in un prato è chinata a raccogliere qualcosa.

9 — Due uomini mangiano sull'erba.

10 — P.P. Valentina immobile, gli occhi in basso.

11 — Degli operai rimuovono in un magazzino dei fantocci di cartapesta.

12 — Ugo cammina per un viale.

13-14 — Interno bar. Gente intorno a un juke-box, ai flippers. Qualcuno in costume.

15 — P.P. Valentina si toglie la parrucca.

16-17 — Gente per i viali.

18 — Ugo continua a camminare.

19 — Valentina si toglie il costume rimanendo in bikini. Poi si sdraia a pancia in giù sul bordo della vasca a prendere il sole. Fine musica (4'25").

20 — Bordo della vasca. Entra in campo Ugo. Camminando lentamente fa un lungo giro (150-200 metri) intorno alla piscina. Da F.I. a C.L. la m.d.p. lo segue con un fedele movimento di panoramica. Ugo si ferma per curiosare tra il materiale vario abbandonato in giro e per tirare dei sassolini in acqua. Poi si accorge che di fronte sul lato opposto della vasca c'è...

21 — ...Valentina. C.L.

22 — P.P. Ugo guarda verso Valentina.

23 — C.L. La m.d.p. si muove lentamente con una carrellata laterale su Valentina (proseguimento della 21).

24 — Ugo si muove lentamente in direzione di Valentina lungo lo schermo che dà sulla piscina. Valentina di spalle.

Voce di Ugo f.c.: *non so*
Voce di Valentina f.c.: *trovato questo*
Voce di Ugo f.c.: *ancora una volta*
Voce di Valentina f.c.: *un segno, uno sguardo*
Voce di Ugo f.c.: *se tengo gli occhi aperti*
Voce di Valentina f.c.: *da sola*

25 — Dallo schermo la m.d.p. si sposta in panoramica sul bordo della vasca dove sono Ugo e Valentina seduti di spalle. L'uomo e la donna sono immobili e non parlano. La m.d.p. continua a ruotare dolcemente su se stessa fino a riportarsi sulla coppia.

Voce di Ugo f.c.: *in questo privo di*
Voce di Valentina f.c.: *l'intimità dell'amore*
Voce di Ugo f.c.: *Valentina*
Voce di Ugo f.c.: *un punto fisso*
Voce di Valentina f.c.: *non è più il tempo*

Voce di Valentina f.c.: *l'abitudine*

Voce di Ugo f.c.: *più nemmeno guardare intorno*

Voce di Valentina f.c.: *la tua indecisione*

Voce di Ugo f.c.: *le stesse parole*

Voce di Valentina f.c.: *fino a fare l'amore*

Un mascherino a sipario si abbassa. Nero per qualche secondo. Silenzio. Il mascherino si rialza. Torna il sonoro. Dopo una breve pausa Valentina si volta verso Ugo.

Valentina: *...e i vecchi amici?*

Ugo: *Non so. Per un po' ho continuato a vedermi con Matteo. Mi raccontava dei suoi progetti. Adesso è sposato e ha una bambina. Continua ad insegnare. Sempre quello sguardo pulito. Ogni tanto lo rincontro, così per caso; ma non mi racconta più niente. E tu? hai visto nessuno?*

Valentina: *Io no. Sono stata fuori.*

Ugo: *Già, me l'hanno detto. Comunque tempo fa ti ho vista. In Trastevere mi sembra. Uscivi da un ristorante. Passavo con la macchina. Stavi con uno alto, con gli occhiali...*

Valentina: *Può darsi, sì. Senti, e Vittorio?*

Ugo: *Chi? Ah, Vittorio!... Chi lo sa.*

26 — Ugo e Valentina ripresi di fianco. Ugo getta dei sassolini in acqua, Valentina si guarda le mani con pigrizia.

27 — Controcampo. Piano ravvicinato.

28 — Lo schermo e la vasca in C.L.

29 — Ugo e Valentina di spalle.

Valentina: *Che ore saranno?*

Ugo: *Forse l'una.*

Valentina fa qualche movimento pigro.

Valentina: *Così tardi... Che noia, non mi va proprio di muovermi con questo sole .. Mi passi il costume?*

Ugo si alza uscendo un poco di campo. La m.d.p. carrella lentamente su Valentina fino a stringerla in P.P. Quando Ugo le porge il vestito non rientra completamente in campo.

Valentina (vestendosi): *Cose svelte vero... anche tu, vestito così...*

La m.d.p. si sposta in verticale fino ad inquadrare Ugo.

Ugo: *È la guerra, cosa ci vuoi fare.*

30 — P.P. Per un attimo Valentina osserva Ugo con attenzione e gli sorride.

31 — La m.d.p. carrella lateralmente ad un campo di sterpaglia cosparso qua e là da rifiuti, oggetti strani. Sullo sfondo, la città. Scopriamo Ugo in C.L. correre a sbalzi per il prato come durante un'azione di assalto. Con la voce mima il rumore della mitragliatrice. Quando la m.d.p. si ferma Ugo esce di campo.

32 — Ugo cammina verso la m.d.p. infilandosi la camicia nei pantaloni. Suda e ha il respiro affannoso. Giunto in P.P. si ferma e si asciuga il sudore sulla fronte.

Ugo: *Visto?*

33 — Lunga panoramica dall'alto sullo stabilimento cinematografico.

34-37 — Una serie di inquadrature fisse dell'ambiente.

38 — Ugo e Valentina camminano parlando. La m.d.p. li segue con una panoramica fino a che non escono di campo. Musica.

Esterno — giorno — prato

39 — Colore. Quattro ragazze sono sedute sull'erba. Una di loro legge da un testo, le altre ascoltano attentamente. La m.d.p. stringe il campo spostandosi da una all'altra fino a scoprire in P.P. quella che legge.

 La ragazza: *...se dobbiamo compromettere tutti nella lotta per la salvezza comune non*

vi sono mani pulite, non vi sono innocenti, non vi sono spettatori. Tutti ci sporchiamo le mani nei pantani della nostra terra e nel vuoto dei nostri cervelli. Ogni spettatore è un vigliacco o un traditore. (Frantz Fanon)

La ragazza guarda in macchina per qualche istante.

Voce di Michele f.c.: *Stop!*

40 — Fine colore. Cala rapidamente un mascherino nero. Il sonoro continua f.c. I dialoghi che seguono sono stati improvvisati dagli attori.

F.C. Michele: *Antonio come va per te?*

F.C. Antonio: *Buona.*

F.C. Michele: *Bene la pausa, brava... Per te Curia?*

F.C. Curia: *Buona.*

F.C. Michele: *Allora buona.*

Si apre la scena. Scopriamo una troupe in C.M. In P.A. è Michele. Dopo essersi intrattenuto un poco con i suoi collaboratori Michele si allontana dal gruppo per salutare Ugo che stava in disparte a guardare. Insieme si allontanano seguiti prima con una carrellata indietro e poi con una panoramica.

Aiuto: *Senti, ora cosa facciamo?*

Michele: *Giriamo la 24.32 in macchina. Senti, devo fare un salto in produzione. Mi raccomando, pensa te a tutto.*

Aiuto: *Va bene, ciao.*

Michele: *Ciao.*

Michele: *Ugo!... ma cosa fai?...*

Ugo: *Ciao Michele.*

Michele: *...ma come mai da queste parti?*

Ugo: *Niente, sono venuto a vederti.*

Michele: *Fatti guardare! Non è possibile... tanto tempo insieme, e poi più niente...*

Ugo: *Beh, sai...*

Michele: *Senti, ti trovo un poco sciupato. Che fai?*

Ugo: *Beh, veramente, le solite cose, lo sai...*

Michele: *Io invece questi film politici a basso costo. Basta fare un film politico e non ci son soldi. Mah... va be'. Andiamo a prenderci un caffè, devo passare in produzione. Va bene?*

Ugo: *Va bene.*

Michele: *Andiamo. Ma guarda...*

41 — Interno — giorno — bar.

Entra in campo Michele. Paga alla cassa. Poi raggiunge Ugo che è appoggiato al banco un po' più in là.

Ugo: *Quanti?*

Michele: *Uno.*

Bevono in silenzio. Poi Michele dopo una lunga pausa:

Michele: *Senti Ugo... Perché non torni con noi? Non ti sei stancato di girovagare così?*

Ugo: *Sì.*

Michele: *E allora?*

Ugo: *Allora niente. Ti stavo guardando prima... Non si tratta di politica. La strada è quella, ci vuol poco a capirlo. È la fiducia, la fiducia di dentro che manca.*

Michele: *Tu hai avuto sempre il gusto di tormentarti.*

Ugo: *È vero. Comunque non me la sento di mettere da parte nessun problema mio.*

Michele prende Ugo sottobraccio incamminandosi per un corridoio. Carrello indietro a precedere.

Michele: *Ma tu giri e rigiri dentro. Non lo capisci che è un lusso, un privilegio borghese? La gente si spara addosso e tu te ne stai lì a giocare con i tuoi problemi sulla vita.*

C'è ancora qualcuno che si può permettere queste cose? Il senso della mia dimensione io lo acquisto agendo, lavorando.

Ugo: *Può darsi. Ma non posso farci niente.*

Michele: *Non è vero. Bisogna vincersi dai compiacimenti. Credi che parli a vanvera? Anch'io, e lo sai bene, ci ero dentro. Non si può dire che non me la cavassi in fatto di chiacchiera: una parola facile, brillante, una vita persino sciolta in un certo senso. Ma ero chiuso, imprigionato dentro una realtà falsa, fatta di pensieri e di parole sbagliate, rivestita da quel mio linguaggio sterile, di borghese in disuso. L'alienazione, i miti dell'individuo... Il cinema. Mi ha salvato il cinema. Il cinema mi ha dato il rapporto diretto con le cose. Mi sono sentito compromesso fino in fondo, proprio sul piano morale. Costretto a scegliere. Le mie storielle borghesi... le ho viste perdere di consistenza, svanire nel nulla, di fronte alla realtà delle cose, quella vera, della storia.*

42 — Esterno — giorno — stabilimento cinematografico.

C.L. Ugo e Michele escono da un edificio e vengono avanti per un viale. La m.d.p. si sposta con un carrello funzionale ai loro movimenti.

Michele: *Siamo tutti figli di borghesi e va bene. Ma dei nostri padri e delle parole che ci hanno insegnato dobbiamo sbarazzarci, liberarci come da un peccato di origine. La salvezza è nell'azione. Vi si riacquistano passioni vere.*

Entra uno in campo con delle pizze sottobraccio.

Michele: *Oh Fabio... il nastro dell'Università, fallo registrare subito sul magnetico.*

Fabio: *Va bene.*

Michele (di nuovo a Ugo): *Capisci, bisogna incidere sulla realtà. Allora si ritrova la sincerità dei sentimenti e delle azioni. Chi non brucia la propria giovinezza, chi rinunzia in nome della saggezza borghese non avrà traguardi di autenticità. Non vi sono alternative alla rivoluzione. Se vogliamo creare una cultura nuova, bisogna creare delle strutture nuove e allora bisogna che gli intellettuali escano fuori dalle tane e si mettano al servizio dei movimenti di massa. Solo così può avere ancora un senso essere intellettuali e quindi fare del cinema: con la violenza dell'atto politico. Se oggi penso indietro a quegli anni mi sento morire di vergogna. Gli amici del bar, Mersault e Fuoco Fatuo... Adesso basta. Bisogna riinventare il linguaggio.*

La m.d.p. si ferma lasciando allontanare Ugo e Michele. Il volume del dialogo cala gradatamente fino a spegnersi. Inizio musica.

Michele: *...Ci stiamo preparando alla lotta. Basta con la politica del più e del meno. Abbiamo aspettato troppo; oggi siamo pronti a tutto e questa volta andremo fino in fondo...*

43 — Ugo e Michele continuano a parlare. Il dialogo non si sente. P.P. di Michele.

44 — P.P. di Ugo.

45 — Interno — giorno.

Ugo e Michele continuano a parlare camminando.

46-50 — Alcune immagini tratte da materiale di repertorio riguardanti scontri tra polizia e studenti.

51 — Dettaglio di una cassetta di obiettivi. Entra in campo una mano e ne sceglie uno.

52 — Michele parla con una donna che prende nota scrivendo su un copione. Ugo li osserva un po' più in là.

53 — La ragazza dell'inquadratura 39 nel momento in cui guarda in macchina.

54 — Un teatro di posa poco illuminato. Ugo e Michele si salutano affettuosamente. Quando Ugo si allontana dirigendosi verso il fondo del teatro la m.d.p. si solleva un poco. Ugo scompare nel buio. Fine musica.

Dalla 44 alla 54 si sente f.c. la voce di Ugo.

Voce di Ugo: *ma quando*

non potrò più fuggire la violenza

quando il senso dell'azione si recupera nel suo termine
e chi ha fame oggi e chi muore nel Vietnam
e tutta la miseria del mondo
e non è questione di quietismo cristiano o di mani sporche
ma di ragione esistenziale
smarrita la fede nel giudizio
giustizia
e solo violenza dove violenza regna
e uno per cento e mille che verranno
e un mondo nuovo
ma cento più mille e un milione è uguale a uno
corpo
è tutto quello che so
il resto sono parole malate
i giorni gli sguardi i rancori le carezze
i gesti immortali

55 — Un lungo corridoio a cui si affacciano dei camerini illuminati. La m.d.p. rivolta verso gli interni carrella molto lentamente. Tra un camerino e un altro dei lunghi spazi vuoti. Senza sonoro. Nei camerini si distinguono:
1) Due giovani donne. Una pettina l'altra.
2) Una donna in grembiule spazza sotto un divano.
3) La porta è socchiusa. Si intravedono sul comò degli oggetti da toilette.
4) Un uomo parla con una donna di cui si vedono solo le gambe.
5) Un uomo è seduto davanti a uno specchio.
6) Una donna in grembiule è seduta, il capo piegato come dormisse. Sul grembo tiene un giornale.

56 — Esterno — giorno.

P.P. Paolo cammina parlando rivolto alla m.d.p. Carrello laterale.

Paolo: *...dieci film, capisci; e tutti così. Il bello è che ogni volta dico che smetto e ogni volta mi ci ritrovo punto e da capo. Ma forse non mi va nemmeno di smettere. Forse sono solo belle parole; di uno che non esiste più. Insomma, è tutta colpa dell'adolescenza. Allora mi sono amato troppo e adesso mi manca il coraggio di vivere la mia mediocrità serenamente, senza bisogno di giustificazioni. Ma forse dico così perché ho solo voglia di farmi piacere da te...*

57 — Interno — auto — giorno.

Valentina sale in macchina. L'auto parte. La m.d.p. sta un poco su Valentina poi sposta su Paolo e poi di nuovo sulla donna.

F.C. Paolo: *Comunque anche oggi è andata. Per un paio di giorni niente cinema. Tu hai da fare?*

Valentina: *Quando?*

F.C. Paolo: *In questi giorni.*

Valentina: *No, niente, niente di particolare.*

Paolo: *Perché non andiamo al mare? Sai, ho comprato una vecchia barca che sto facendo rimettere a posto. Vorrei darle un'occhiata. Se venissi sarebbe bello... ci mettiamo al sole e ci raccontiamo le cose...*

Qualche secondo prima che la scena termini il sonoro-auto dissolve incrociandosi con quello del mare.

58 — Il mare senza punti di riferimento. Un dolce movimento di macchina tra la panoramica e il carrello.

59 — Esterno — imbrunire — terrazzo di Positano.

Sul lato sinistro dell'inquadratura Valentina verso il mare. Paolo entra in campo da sinistra con due bicchieri. Esce a destra. Macchina fissa.

F.C. si sente versare da bere.

Paolo f.c.: *È una cosa che mi capita sempre, ogni volta che torno qui. Provo una sensazione strana, come potessi ricominciare tutto da capo...*

(rientrando in campo): *...così, con un gesto vero.*

Cin-cin. Ma forse è questo paese che si raccoglie in sé e quest'aria trasparente... di cose che si toccano... e di suoni che rimangono... sembra dare alle parole un significato che dura, che va oltre il giro del panorama... Ma vieni, ti faccio vedere dentro.

Escono di campo. Rimangono sul parapetto un bicchiere e la borsa di Valentina.

60 — La m.d.p. carrella lungo il terrazzo ruotando dolcemente su se stessa. Nel corso del movimento scopriamo per due volte Paolo e Valentina camminare e guardarsi intorno.

61 — Interno — imbrunire — casa di Positano.

La m.d.p. continua a ruotare su se stessa percorrendo dei grandi vani. Quadri, ceramiche, mobili antichi disposti disordinatamente qua e là. Valentina sembra molto presa. Per tre volte appare e scompare. Con l'inoltrarsi nell'interno della casa rumori, passi e voci finiscono per perdere il sincrono tra di loro e le immagini. Solo alla fine della sequenza riassumono una dimensione realistica.

Voce di Valentina f.c.: *...e questo?*

Voce di Paolo f.c.: *Il nonno. Un tipo forte sai, vecchio socialista, amico di Treves, Turati... Faceva l'avvocato a Napoli, insegnava anche diritto penale. Ogni tanto però lasciava tutto, famiglia e tribunali per venirsene qui. Allora nel paese vivevano solo dei pescatori e lui se ne stava qui, tutto solo. Alla sera poi prendeva il suo lumicino a petrolio e se ne scendeva giù a fare la partita...*

Qualcosa bisbigliato sottovoce.

Voce di Paolo f.c.: *Eh, Valentina...*

Voce di Valentina f.c.: *Eh?...*

Voce di Paolo f.c.: *...vieni qui, guarda... Vedi, questa è la cantina... il nonno ci teneva molto... Ecco vedi, qui c'erano più di mille bottiglie...*

62 — P.P.P. Olimpia qualche istante prima di Marta o forse dopo.

63 — Il ciak. Qualcuno lo batte scoprendo Marta in P.P.P. Rumore di carri e di voci in diretta.

Marta: *Ciao Ugo.*

64-5 — Interno — giorno — casa.

Marta ha una bambina di pochi mesi in braccio. Ugo entra in casa. Altri due bambini giocano per terra. Marta gli fa strada passando da una stanza a un'altra.

Ugo: *Ciao Marta. Posso?*

Marta: *Vieni, vieni...*

Ugo: *È l'ultimo questo?*

Marta: *Si, lo trovi cresciuto?*

Ugo: *Eh sì, abbastanza... È un po' ormai che non ci vediamo... e tuo marito?*

Marta: *E di là, te lo chiamo, vieni. Vieni, vieni...* (apre una porta): *Alberto, Alberto...*

Alberto f.c.: *Sì?*

Marta: *Alberto, c'è Ugo.*

Si accende una luce. Nessun mobile nella stanza. Solo un comodino e un letto su cui giace Alberto.

Alberto: *Ugo?... ma fallo entrare.*

Marta: *Vieni, vieni.*

Alberto: *Ugo... vieni avanti, vieni avanti. Come stai?*

Ugo: *Bene, e tu?*

Alberto: *Lasciati guardare... ma guarda un po'...*
Marta chiude la porta dietro di sé.
Alberto f.c.: *...è tanto che non ti fai vivo...*
66 — Toppa nera.
67 — P.M. di Alberto.
Alberto: *Ecco, siediti qui... sono proprio contento di rivederti. Sei l'unico forse che mi va di vedere... Vedi, tutti credono che io sia malato e mi guardano con occhi strani. Ma io sto bene. In questa stanza il silenzio viene fuori, con tutti i suoi meriti. Il pensiero lo puoi quasi toccare, cogliere nella sua purezza, così inutile, infecondo. Non è la fuga; non hanno capito niente. Basterebbe la droga. Invece è la distrazione che bisogna fuggire: le superbie dei filistei, gli agguati dell'abitudine, le illusioni del giudizio infallibile... Insomma, tutte quelle cose che capitano fuori, alle persone serie. Quando entri nel meccanismo dei giorni succede che te ne vai. Prendi fiducia nelle cose, guardi avanti, pensi al domani e lavori per la tua immortalità. E un bel giorno ti svegli di mattino presto che ti senti forte, fortissimo. Ti guardi allo specchio e dici: « Ecco, sono un uomo vero ». Ma poi viene un momento in cui appari sovrappensiero e ti vengono a chiedere cosa pensi e tu non pensi nulla...*
La m.d.p. inizia una panoramica per la stanza ruotando su se stessa per 360 gradi. Un lento giro a vuoto intorno alle pareti bianche fino a riportarsi su Alberto.
...e non riesci a pensare a niente e ti senti leggero per un vuoto che ti ha preso la nuca e sulle dita. E stai lì, con la faccia da pesce, ad aspettare, mentre intorno ti crolla il mondo e le cose si spogliano delle parole e le parole si sciolgono nella nudità delle cose. E c'è solo il fluire dell'esistenza che tu ascolti di dentro con apprensione come in presenza di un segno antico e indecifrabile risalito attraverso il tempo della memoria. Allora non si tratta più nemmeno di trovare il modo di passare una serata telefonando a un amico. Allora, è il recupero, meraviglioso, di una sensazione lontana; l'aggancio con un mondo non certo, forse bello, forse brutto, che non garantisce e neanche vuole, ma solo può esistere. Se lo afferri per i capelli può vivere. Se lo lasci andare muore. Ecco, allora mi tolgo di mezzo. Magari mi metto a letto, a guardare il soffitto.
68 — Alberto si accende una sigaretta. Ugo si alza e va alla finestra a guardare fuori.
Ugo: *E tua moglie?*
69 — P.M. di Alberto.
Alberto: *Mia moglie... Lei è più forte; va avanti, con il lavoro, i bambini... Quando la guardo mi ricordo della gente, di quelli che ci sono ma non si vedono... il suo corpo sbagliato... Ci amiamo, così, come si può. Pietosamente... Ma tu piuttosto, cosa dici?*

70 — P.P. di Ugo.
Ugo: *Sono stanco, Alberto.*
71 — Il mare.
72 — Una mano accarezza il fianco di una barca.
73 — Un pescatore.
74 — Valentina appoggiata alla barca si guarda intorno con impazienza.
75 — Una falanga viene gettata sotto la poppa.
Una voce f.c.: *Molla!*
76 — La barca entra in acqua. Paolo sale su rapidamente. In piedi sulla prua esorta Valentina a salire.
77 — P.P. Valentina sale un po' trafelata.
78 — La costa (dalla barca). Forte rumore di motore.
79 — P.P. Valentina a prua prende il sole.
80 — P.A. A poppa Paolo tiene il timone.

81 — Proseguimento della 79.
82 — C.M. della barca. Mare liscio.
83 — Ancora la costa. Campo ravvicinato.
84 — La barca si allontana in C.L.
85 — La costa. Un paesaggio primitivo. Il mare batte forte sugli scogli.
86-9 — Paolo è in piedi tutto intento a tirare la lenza. Valentina salta già dalla prua e gli viene vicina. Insieme tirano il pesce finché questi non è sotto la barca. Poi Paolo affida la lenza a Valentina e va a prua a prendere una rete. Dialogo sporco.
70 — Il pesce si dibatte tra i flutti.
71 — P.P. Valentina guarda il pesce. L'immobilità della donna e la lunghezza delle inquadrature 70-1 creano un forte contrasto con il dinamismo delle scene precedenti e susseguenti, quasi l'inserto di un altro film.
72 — Dettaglio della lenza che cade in acqua.
Paolo f.c.: *Ma no!...*
73 — Valentina osserva la lenza allontanarsi. Poi si volta verso Paolo.
Paolo f.c.: *...la lenza!... cosa fai?...*
74 — C.L. Dalla prua Paolo si precipita a poppa dove afferra il timone. Valentina passa a prua e si siede.
75-6 — Paolo fa una rapida virata di bordo. Quando la barca giunge accanto al sughero della lenza tira su il filo con un agile movimento. All'estremità solo il cucchiaio senza pesce. Paolo spegne il motore e si va a sedere accanto a Valentina.
77 — P.P. Paolo non riesce a capire e guarda Valentina senza parlare.
78 — P.P. Valentina si volta verso Paolo e lo guarda con dolcezza. Poi tra sé, dopo un lungo silenzio.
Valentina: *È inutile così... ingannarci... cercando di vivere come non si può più.*
79 — Interno — auto — giorno — traffico di città.
80 — P.P. Ugo in auto.
81 — Interno — auto. La macchina si arresta ad un semaforo. La gente attraversa la strada. La macchina riparte.
82 — P.P. di Ugo. Inizio musica.
83 — Un tram.
84 — Imbrunire. Paolo e Valentina in barca tornano verso Positano.
85-93 — Notte. Ugo vaga per la città. Dei vecchi. Un uomo su una scala davanti a un cinematografico toglie i titoli di *Pierrot le Fou.* Dissolvenza in chiusura. Fine musica.
94-6 — Giorno — interno auto. Ugo esce dallo stabilimento cinematografico. Alla fermata del tram scorge Valentina. Per un attimo rallenta, poi prosegue.
97 — L'auto si allontana in C.L. fino a uscire di campo.
98 — La m.d.p. panoramica lentamente su uno sfondo grigio fino a incontrare Valentina in P.P. Nessun rumore d'ambiente.
99-110 — Interno auto. Piove. Ogni tanto immagini della città. La m.d.p. si alterna staccando tra Ugo e Valentina.
Ugo: *Dove andavi?*
Valentina: *Così, a zonzo per il centro. Mi sento un po' arrugginita. Oggi mi hanno tenuta seduta per tutta la mattina. Ho bisogno di muovermi. E poi mi è venuta voglia di comprare un quadro.*
Ugo: *Vuoi fumare?*
Valentina: *Sì.* (Si accende una sigaretta) *Funziona?*
Ugo: *A volte. Comunque prova.*
Valentina: *Come si fa?*
Ugo: *È lì, guarda... Dai, un po' di forza.* (Accende la radio. Inizio musica) (Dopo una pausa): *Beh, cos'è quest'aria misteriosa?*

Valentina: *Niente... Lo sai che sei diventato più bello in questo periodo?*
Ugo: *Può darsi. Comunque anche tu mi sembri cambiata.*
Valentina: *Ah sì. E come sono adesso?*
Ugo: *Non so bene. Più serena forse. È strano; hai gli occhi incuriositi, come ringiovanita, ma anche disattenti come...*
Valentina: *...invecchiata?*
Ugo: *Beh, in un certo senso sì...*
Valentina: *In un certo senso non mi dispiace poi tanto. In questi anni ho imparato a lasciarmi vivere. Prendo quello che mi capita.*
Ugo: *Una volta avresti voluto dei figli.*
Valentina: *Già, è vero.*
Ugo: *E oggi?*
Valentina: *Oggi non saprei. Non ci ho più pensato.*
Fine musica.
111 — Una strada del centro. In C.L. Ugo e Valentina camminano lentamente tra il viavai delle auto fino a uscire di campo.
112-14 — Valentina si aggiusta i capelli specchiandosi ad una vetrina. Inizio musica.
Ugo (f.c.): *Che c'è? Non ti piaci?*
Valentina (incamminandosi): *Ma sì che mi piaccio. Solo che certe volte mi vien voglia di tagliare certe zone che mi sono antipatiche.*
Ugo: *Cosa vuoi tagliare, va benissimo così.*
Valentina: *Aspetta, compro il giornale.*
Dal giornalaio Valentina compra una rivista e si mette a sfogliarla.
Ugo: *Ti sta bene.*
Valentina: *Cosa?*
Ugo: *Il soprabito. Ti dà un'aria spiritosa.*
Valentina (allontanandosi): *Sì, però all'amore non ci credo.*
Ugo (andandole dietro): *Lo sapevo.*
Fine musica.
115-117-119-121 — Mostra d'arte. Dei segni su polistirolo come impronte. Quattro pannelli.
116 — P.P. di Ugo che guarda in macchina.
118 — P.P. di Valentina che guarda in macchina.
Valentina: *Se ci potessimo vedere, controllare...*
120 — P.M. Un visitatore conversa con due donne.
Visitatore: *Il futuro è già finito. Registriamo con i mezzi che abbiamo a disposizione le tracce di una civiltà, di un modo di essere. (f.c.) La scienza ci toglie di mano il pennello.*
122 — Interno notte ristorante. Ugo e Valentina terminano di mangiare. Un cameriere toglie via la roba dai tavolini. Più in là un ragazzo scrive una lettera. Sembra molto preso. Lentissimi movimenti di macchina.
123 — P.M. del ragazzo.
Voce di Ugo (f.c.): *Continui a non farti viva. Aspettavo la lettera che mi dicesti e invece niente. Io ti penso molto e sopporto questi giorni come una punizione. Faccio lunghe passeggiate in bicicletta; quando sono stanco mi fermo e aspetto che faccia scuro. In queste sere in cui te ne sei andata, non riesco più neanche a piangere. Sono bloccato in un mutismo che mi fa paura. Risento spesso quelle tue parole « ti voglio bene, quanto sei stupido, perché non lo capisci, non ti lascio mai ». Stanno togliendo le tovaglie dai tavolini del bar dove sto seduto. Adesso i piani metallici sono lucidi: li tocco con la mano aperta. Sono gridi inascoltati di chi sa quale altra*

sofferenza. Io ti amerò sempre Gabriella. Questa certezza non si può cancellare e non ti basterà neanche la volontà di gettarmi via.

124 — Notte — una strada. Ripresa dall'interno dell'auto. Inizio musica.

125-6 — Ugo e Valentina in auto.

127 — Gli imbianchini notturni.

128 — Un sottopassaggio.

129 — Interno — casa. Ugo è seduto. Beve qualcosa seguendo con lo sguardo Valentina fuori campo. La musica cala gradatamente fino a spegnersi.

Valentina (f.c.): *...e questo? Ah sì, nella stanza grande che dava sul giardino. Che confusione Ugo...*

Ugo: *Che vuoi...*

130 — Valentina si muove per la stanza toccando di tanto in tanto qualcosa.

Ugo (f.c.): *...lo sai che non mi è mai riuscito di mettere le cose al loro posto.*

C'è una libreria nella stanza che fa angolo con una parete bianca vuota. Valentina curiosa un po' tra i libri. Poi ne prende uno e incomincia a leggerne un passo. Cammina su e giù sullo sfondo bianco. La m.d.p. (a mano) stringe su di lei.

Valentina: *...in fondo ero diventata sempre più come Baryton, me ne strafottevo. Quando Robinson mi raccontava della sua avventura a Tolosa, non era più per me un pericolo vivente, avevo un bel tentare di eccitarmi sul suo caso, sapeva di stantio il suo caso. S'ha un bel dire e pretendere, il mondo ci lascia molto prima che noi ce ne andiamo per davvero. Le cose a cui ci si teneva di più, vi decidete un bel giorno a parlarne sempre meno, e con sforzo quando si deve parlarne. Si è stufi di sentirci sempre parlare... Si abbrevia... si rinuncia... È da trent'anni che si parla... Non ci avete più neanche voglia di conservare il posticino che vi eravate riservato tra i piaceri...*

Entra in campo Ugo. L'uomo accarezza delicatamente Valentina. Poi comincia a toccarla in un abbraccio sempre più incontrollato. Per un po' Valentina continua a leggere, poi si abbandona.

Valentina: *...Ci si disgusta. Ci basta ormai mangiare un po', farsi un po' di caldo e dormire più che si può sulla strada del nulla. Per riprendere interesse alle cose, bisognerebbe trovare nuove smorfie da fare in presenza degli altri. Ma non si ha più la forza...*

131 — Interno — notte. Un vecchio è seduto sul letto in pigiama. Fa un po' di ordine intorno. Poi guarda in macchina con stanchezza. Nessun rumore d'ambiente.

Voce di speaker f.c.: *...Ma non si ha più la forza di cambiare il proprio repertorio. Si barbuglia. Si cercano ancora espedienti e scuse per rimanere lì con loro, gli amici, ma la morte è lì anche lei, fetente, vicino a voi, continuamente, ora, e meno misteriosa d'un gioco a carte.*

(Dal « Voyage au bout de la nuit » di Luis-Ferdinand Céline)

132 — Estratto di *Persona.* P.P.P. Liv Ulmann coricata sul letto si volta e guarda in macchina. Nessun rumore.

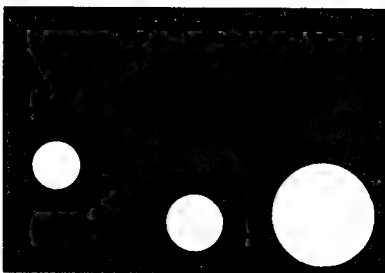
133 — Su sfondo nero Ugo e Valentina si abbracciano in un amplesso violento e disperato. Entrano ed escono di campo. Intorno nessun punto di riferimento. Nessun rumore. Dopo qualche secondo, inizio musica.

134 — Una strada di notte ripresa da interno auto. Proseguimento della 124. Fine musica.

135 — Interno — alba. Ugo è sul letto, solo. La m.d.p. panoramica lentamente da Ugo a un mobile. Poi dal mobile di nuovo a Ugo. Poi si sposta in carrello alla stanza di fronte. Questa camera è completamente vuota. Solo una scala e un barattolo di vernice. Le pareti sono scrostate e pezzi di intonaco sono sparsi per il pavimento.

In fondo accanto alla finestra c'è Valentina. Da fuori giungono deboli i rumori della città. La m.d.p. stringe Valentina in un P.P. Dopo un po' entra in campo Ugo. Ugo e Valentina si guardano in silenzio. Poi l'uomo passa timidamente la sua mano sul viso della donna con un gesto trattenuto. Anche Valentina accenna a una carezza. Quasi tremando continuano a sfiorarsi con un movimento di mani vago e indefinito. Muovono le labbra senza parlare come per dire qualcosa che non viene. Di stacco cambia la fotografia divenendo grigia e fortemente sgranata. Poi entrano in campo come delle bruciature, dapprima sopradiche poi sempre più frequenti e intense finché una più forte non si mangia il quadro. Inizio musica. Coda bianca. Per effetto ottico persistono per qualche attimo le sagome di Ugo e Valentina. Poi dissolvono.

Titoli.
Coda nera

Sceneggiatura desunta dal film

CHI VA A CACCIA IN GERMANIA

Sarebbe prematuro ed eccessivo dare al primo lungometraggio di Fleischmann l'etichetta di film di rottura della cinematografia tedesca del dopoguerra. Sin dal 1945, dalla svolta inutilmente attesa e mai fino ad oggi verificatasi, troppo spesso si è sperato che nella piatta produzione filmistica tedesca priva di realismo avvenisse quella rottura verificatasi già in altri paesi europei. L'abisso tra il cinema come fatto industriale da una parte e i registi d'avanguardia dall'altra diventa sempre più profonda in questo Paese dove ben raramente viene gettato un ponte tra un pubblico estremamente influenzabile e l'isolato gruppo degli intellettuali. Certo ciò non deve e non può essere semplicemente considerato come una conseguenza del nazismo, anche se non va ignorato che nella Germania di Hitler non esisteva nessuna cellula paragonabile all'opposizione e alla repressione, come in un certo senso in Italia e in Francia, da cui si potessero creare e sviluppare nuove forme. Anche nella cinematografia attuale della Repubblica Federale Tedesca si rispecchia la situazione di fondo di tutta la struttura nazionale: da un lato un film prodotto secondo la migliore tradizione tedesca, cioè non corrispondente alla realtà della vita e allo spirito dell'attualità, caratteristica questa della cinematografia tedesca di tutti i tempi, ad eccezione di alcuni importanti esempi di realismo e di due o tre film del dopoguerra. Accanto, la maggior parte della produzione di buon gusto convenzionale: umanità sfumata, « critica commerciale » totalmente disimpegnata, « audacia » assolutamente innocua. Ecco i film impegnati della Germania.

Da un altro lato, gli eterni palloni gonfiati: Ulrich e Peter Schamoni, Johannes Schaaf e altri che hanno tentato con risultati deludenti.

Soltanto Alexander Kluge e Jean-Marie Straub si sono dimostrati costanti, e nel modo più impegnativo, per quella loro intelligenza che ha perduto ogni possibilità di dialogo. E questo è un circolo chiuso senza possibilità d'uscita. In più la mancanza di una base solida incide funestamente su tutta la situazione.

Nello stesso tempo va detto che una certa presunzione dell'intelligenza tedesca è improvvisamente scivolata verso la staticità e la comodità del « cinema di papà ». Reitz, Schaaf, i due Schamoni ne sono un tipico esempio. Si rispecchia in ciò tanto la nota tendenza al conservatorismo e al preordinato, quanto un autosufficiente isola-

mento. In questo clima rimasero le nuove speranze (come Wicki con Die Brücke, *1959) e i nuovi toni (Hansjeuergen Pohland con* Tobby, *1961) senza grande efficacia e continuità: ciò vale anche per il manifesto di Oberhausen (1962) e per un genere relativamente diffuso di film di giovani e d'amatore. Gente come Tremper naufragarono nella noia del film culturale; il moderno ornato cinismo non sostituì l'aggressività e la sensibilità, così importanti e così necessarie, del resto, che si riscontrano in Jugoslavia e in Cecoslovacchia, in Francia e in Italia e persino in un'improvvisamente risvegliata Svizzera (Tanner, Reusser, Brandt).*

La teorica « avanguardia » riteneva sufficiente evadere dal falso cliché e persistere in una forma isolata di negativismo o di anticonformismo. Qui in fondo non è mai stato messo in dubbio nulla, come nei paesi limitrofi sopra nominati, benché certo dovessero esistere delle affinità storiche e culturali, affinità tra l'altro che Peter Fleischmann sente chiaramente in maniera significativa e che conferma anche in maniera pratica.

A ragione il regista di Jagdszenen *porrà l'attenzione, nei colloqui che seguono, su una situazione importantissima e tipicamente tedesca: sulla cesura cioè che esiste anche tra registi e rappresentanti di altre arti, e innanzitutto tra la settima musa e la letteratura e la poesia (Kluge ne è un'eccezione, che da un punto di vista cinematografico offre tuttavia il fianco a non poche critiche).*

*Forse si potrebbe dire ancora questo: la repressione all'interno della società tedesca del benessere e la tragica impotenza dei registi tedeschi rendono impossibile l'assimilazione dialettica e istintiva degli influssi esteri che potrebbero essere invece assimilati e adottati, creando così un clima sterile. È veramente sorprendente come le due maggiori personalità del cinema tedesco, Fleischmann e Jean-Marie Straub, si siano improntati alla Francia: uno per i suoi studi presso l'I.D.H.E.C. e la sua qualifica di assistente alla regia; l'altro per la sua origine e la sua prima lingua madre. E la nuova speranza, Roland Gall (*Wie ich ein Neger wurde *- t.l.: Come diventai un negro, 1970): non ha egli lavorato in modo significativo nella stessa società di produzione che ha condotto Peter Fleischmann insieme a Volker Schoendorff? Inoltre nella sua opera prima si sente l'influenza di Fleischmann e innanzitutto del film cecoslovacco e jugoslavo. E per finire anche Hansjuergen Pohland deve la sua efficacia in* Tobby *ad una scuola straniera, cioè a quella di Jean Rouch.*

Fra queste situazioni abbozzate con grande imprecisione e molta generalizzazione — quelle del circolo chiuso degli intellettuali e la produzione modernamente ornata, non impegnativamente « moderna » — si è formato un nuovo gruppo personalissimo senza compromessi, propenso tuttavia al dialogo, in cui ciascuno a suo modo, isolatamente, offre qualche sorpresa e, sia pure per altri motivi, si differenzia (all'infuori forse di Gall, di Fleischmann). Rainer Werner Fassbinder appartiene a questo gruppo; l'opera di Straub costituisce indubbiamente una particolare, importantissima cellula. Nuovi accenti sprigionano anche la stravagante, irritante, sensuale Ula Stoeckl con Neun Leben hat die Katze *(t.l.: Nove vite ha il gatto), d'influenza francese, e l'intelligente e sicuro Roland Klick con* Buebchen *(t.l.: Ragazzino). Anche Roland Gall ha dimostrato, riducendo l'« Oedoen » di Horwath, un considerevole talento, una grande sicurezza nell'impiego del mezzo scelto con intelligenza e trasformato in modo personale,*

ed una chiaramente impegnata attenzione alla realtà e all'attualità. Il suo Wie ich ein Neger wurde, *pur avendo collocazione nel passato, non è altro che una puntualizzazione della nostra attualità e della nostra problematica. E dove Werber Herzog sarà classificato, ce lo mostrerà il suo attesissimo nuovo film, di cui fino a questo momento si parla positivamente (*Auch Zwerge haben klein angefangen - *t.l.: Anche i nani hanno cominciato da piccoli). Evidentemente, tuttavia, Fleischmann con* Jagdszenen aus Niederbayern *fa parte di questo nuovo gruppo che forse dà l'avvio ad una nuova maturità. È anche significativo a questo proposito come Fleischmann venga aggredito sia dai borghesi benpensanti che dai circoli pseudointellettuali.*

I borghesi tedeschi accettano, sì, i film impegnati senza problematica, la critica non impegnata o al massimo molto remota, accettano anche la verità che non li colpisce mai, ma alla fine dimostrano la loro indignazione scagliando bottiglie di birra contro lo schermo. Anche un critico come Claude Mauriac nel « Figaro Littérarie » non ne è rimasto, evidentemente, troppo convinto. D'altra parte il film si buscò anche l'ira della cosiddetta « sinistra » tedesca, che secondo la vera tradizione germanica ha l'abitudine di ragionare per schemi retorici. Ciò non esclude, peraltro, che anche fra costoro si trovi qualcuno disposto a chiedersi se non si sia finalmente avuta l'occasione di sostenere un film davvero nuovo e davvero tedesco.

Già all'epoca della scuola, Fleischmann, che è nato il 26 luglio 1937 a Zweibruecken e ha vissuto nel Palatinato, dirigeva un cineclub. Nel 1960 realizzò il suo primo cortometraggio, Die Eintagfliege *(t.l.: L'effimera). Attraverso questa prima ricerca venne in contatto con dei francesi che gli procurarono una borsa di studio per l'I.D.H.E.C. di Parigi (1962-1964). Seguirono* Brot der Wuste *(t.l.: Il pane del deserto, 1962) e* Der Test *(t.l.: L'esperimento, 1964); per la televisione diresse nel 1961* Geschichte einer Sandrose *(t.l.: Storia di una rosa di sabbia) e nel 1963* Begegnung (interwiew) mit Fritz Lang *(t.l.: Incontro con Fritz Lang). Il suo cartone animato* Alexander und das auto ohne linken Scheinwerfer *(t.l.: Alexander e l'auto senza il faro sinistro, 1965) ottenne il premio tedesco del film per ragazzi. Per il suo primo lungometraggio ottenne il premio Adolf Grimme, il Ducato d'Oro di Mannheim* (Herbst der Gammler - *t.l.: L'autunno del barbone, un documentario televisivo).*

Jagdszenen aus Niederbayern, *prodotto nel 1968-'69, è stato premiato alla « Semaine de la Critique » di Cannes come l'opera più importante. Glauber Rocha lo ha menzionato come l'unico film tedesco che nei confronti della nuova ondata è « senza complessi ».*

L'opera ottenne il premio della critica tedesca, tre premi nazionali della cinematografia e il premio Georges Sadoul 1969.

Anche l'attività come aiuto regista è stata di grande utilità a Fleischmann. Nel 1963 collaborò alla sceneggiatura di Paradies ohne Suende *(t.l.: Paradiso senza peccato) di Hubert Schonger che aveva finanziato il suo primo film* (Die Eintagsfliege), *nel 1964-'65 fu aiuto di Jean Dewever per* Les honneurs de la guerre, *poi di Robert Menegoz* (Les voleurs d'arc en ciel), *di Jacques Rozier* (Adieu Philipine) *e di Jean Chapot* (La voleuse).

I colloqui che seguono sono stati per la maggior parte incisi su nastro, il 18-19 settembre 1969 a Pesaro e il 7-8 ottobre dello stesso anno a Mannheim.

— Una volta, alla precisa domanda come mai Lei abbia scelto il tema dell'aggressività, Lei ha risposto così: « Perché ho paura ». Vuole spiegarne la ragione?

— Ho scelto questo soggetto da un lavoro teatrale di Martin Sperr perché questo tema dell'errore, dell'aggressività, mi interessava moltissimo. Questo è un film sulla cattiveria e l'aggressività degli uomini; forse c'è nel film una perversità eccessiva, ma questo è il tema del film; il tema non è la storia di un paese, di un villaggio, ma l'evoluzione di questa malvagità. Non esistono eroi nei miei film, né esistono i buoni e i cattivi; come non esistono vittime e carnefici. Tutto è scambiabile. Ognuno perseguita l'altro per non essere perseguitato e tutti perseguitano per paura e agiscono per paura... Questa è la realtà che ci circonda, un problema universale. Un professore diceva del resto che i metodi più crudeli dei nazisti consistevano nel costringere la vittima a lavorare con gli stessi mezzi del suo carnefice. Si insegnava loro, ad esempio, a derubarsi a vicenda.

— Ma perché questo problema la interessa così profondamente?

— Perché la mia è una paura quasi patologica. Spesso mi immagino di cadere per la strada e che la gente fugga calpestandomi; questa è agorafobia, ciò vuol dire aver paura della crudeltà della gente. Ad esempio, una mattina presto una donna attraversando nella bufera di neve le rotaie del tram scivolò sul nevischio gelato e il tram in arrivo la travolse sospingendola violentemente con il paraurti. Un'altra donna, che aveva assistito alla scena, si mise a urlare come una forsennata alla vista del sangue. Dei passanti le chiesero cos'era successo e la donna raccontò quanto aveva visto.

Le fu detto che bisognava chiamare la polizia; si diressero tutti al gabbiotto di servizio, ma fu loro impedito di telefonare perché il telefono era riservato esclusivamente al personale tranviario. Finalmente dopo inutili e lunghe discussioni qualcuno entrò in una cabina telefonica e fece la doverosa telefonata alla polizia... Ma nessuno che sia accorso, che si sia precipitato a fermare un'auto, che abbia chiesto aiuto, nessuno che abbia fatto veramente qualcosa di utile per la donna ferita... Tutto ciò è così terribile, così sinistro; ed è questa la mia paura, il tema dei miei prossimi film. Perciò mi dispiace che ora si parli di fascismo, perché questo non è un fatto politico, ma un fatto puramente sociale, tutt'al più possiamo parlare di un fascismo quotidiano, che per me è molto più pericoloso del nuovo partito nazionalsocialista della Germania occidentale. Dunque la mentalità di una popolazione che è cambiata pochissimo e dove ben poco si è fatto per mutarla, dove ci si serve delle malattie per combattere l'avversario e le nuove minoranze, fatto questo che condurrà nuovamente alla catastrofe e che indurrà la gioventù che vorrebbe uscirne, all'odio invece che al rinnovamento.

Io ho sempre più paura; perciò i miei film avranno sempre lo stesso tema in cui incomberà sempre di più la sciagura, l'irreparabile. Per non diventare troppo autobiografico ho preferito attingere da un'opera esistente, cioè il dramma di Sperr, così che tutti i problemi e le paure di questo autore, uniti ai miei problemi e alle mie paure, hanno costituito la trama del mio film.

— Il suo, non è un film a contenuto politico?

— Il problema non è politico. Come l'argentino Fischermann (un regista che era a Pesaro) cui era stato chiesto se egli vedesse il film come un film a contenuto politico, rispose di no, anch'io continuerò a ribattere che non si tratta di un film politico. Mi rifiuterò di parlare

di fascismo e di capitalismo, né mi abbandonerò ad inutili discussioni sul film e sulla politica perché ogni opera artistica attuale è automaticamente un fatto politico, un fatto esplosivo, un fatto evolutivo.

Il mio problema è sempre più un problema tra futurismo e sociologia: l'abisso esistente tra la scienza e le possibilità tecniche che la stessa società ci offre e l'incapacità sociale degli uomini ad accordare la loro vita a queste possibilità.

— Lei non teme, con l'adattamento del dramma di Sperr, di poter rappresentare un modello didattico?

— Sì, l'avrei quasi abbandonato, perché all'inizio ritenevo che dal dramma di Sperr si potesse facilmente trarre un film, dato il suo carattere antiteatrale e dato anche che è stato scritto da un autore che dissente dal teatro attuale e che è alla ricerca di qualcosa di nuovo. Ma in questo modo, essendovi in lui tutto il carattere del modello, ho improvvisamente scoperto che se avessi trasportato tutto ciò nel mio film avrei fatto qualcosa di orribile. Ed è stata veramente una grossa difficoltà. Fin dal principio ho sperato — dovendo girare la storia in un villaggio e con dei dilettanti — che il lavoro di Sperr mi interessasse a tal punto da immedesimarmi in esso per farne un'opera viva e dialettica. Debbo dire che ho anche trovato delle persone simpatiche che mi hanno veramente aiutato e con le quali ho lavorato volentieri. Anche gli attori professionisti si sono trovati bene ed è stata un'esperienza utile unire i dilettanti ai professionisti. Forse mi è stato più facile girare nella Bassa Baviera che non in un'altra regione, dato che i Bavaresi amano il teatro, si dilettano recitando in molte filodrammatiche e non nascondo che il loro zelo alle volte mi ha letteralmente spaventato.

Interessante, invece, è stata la reazione del pubblico bavarese alla proiezione del film: alcuni cinema hanno dovuto chiudere i battenti perché il pubblico, ferito nell'amor proprio, ha sfogato la sua collera scagliando rabbiosamente bottiglie contro lo schermo.

— In un primo momento il film non doveva essere girato a colori?

— Sì. Ci è stato piuttosto difficile accettare all'ultimo momento di girarlo in bianco e nero. Fu un brutto scherzo del produttore perché il contratto prevedeva il colore. Invece venne da me e mi disse: « Fammi causa, fa quel che ti pare, ma il film io non lo giro a colori ». L'operatore addirittura se ne stava andando perché è difficile attualmente girare un film realistico in bianco e nero, in quanto il b/n ha già una caratteristica artistica ed è un po' artificioso (più in un film, che non nella fotografia). Il colore sarebbe stato l'ideale per tirar fuori con maggior forza il film, sia pur muovendo da un film campanilistico. Perché il film campanilistico nella sua forma chiusa è stato un po' troppo deriso e io senza nessuna ironia volevo riallacciarmi a questo genere di film. Nel quale però volevo sostituire al tipico, lo specifico e alle belle Alpi e ai bei monti, la nuova banca in costruzione, e alla maschera regionale, la profuga protestante che ha un figlio pederasta; e credo che tutto ciò sia andato perduto realizzando il film in bianco e nero.

— Ci sono stati altri ripensamenti sul programma iniziale?

— All'ultimo momento ho dovuto tagliare molte inquadrature che erano state pensate come raccordi, così come ho dovuto tagliare la musica. Non sono i personaggi che contano, ma i fatti; e ad essi mi sono completamente limitato portandoli avanti in una forma

serratissima al fine di puntualizzare esclusivamente la tematica della malvagità.

D'altra parte ho preferito lasciare ogni tanto una pausa di respiro di sottofondo musicale: questi sono i momenti di distensione. Come in un certo senso nell'« Oedoen » di Horvath, ciò mi è sempre molto piaciuto.

— Ciò che produce ritmo sollecita un movimento inspiratorio ed espiratorio e...

— ... Sì, non ho proprio pensato a questa espressione. È vero quanto dice Orson Welles, che il ritmo del film è soltanto ritmo e io lo sento moltissimo, per me un film è molto più musica e lirica che non letteratura e teatro.

— Con esso si ottengono rispettivamente i momenti più puri e più cinematografici.

— La musica non è una didascalia, ma un interludio a sé stante, che arriva nel momento del silenzio, e con cui si può respirare. In quanto è già respiro. Tutti i film che mi hanno persuaso in questi ultimi anni possiedono questi elementi, questa poesia. Io sono assolutamente contrario allo stile del giovane film tedesco e sin dall'inizio mi è stato chiaro che la critica, che io definisco della sinistra intellettuale o della sinistra commerciale, non ha apprezzato il mio film.

— Gli spettatori con le loro risate non corrono il rischio di distogliersi dall'essenzialità della storia? Non si potrebbe fare diversamente?

— In altre parole ciò vorrebbe dire che il film dovrebbe essere un po' più noioso e più arido, per consentire al pubblico di capire chiaramente la linea del racconto, cioè la distanza brechtiana, ecc.

— Infatti ho chiesto: « Si potrebbe... ».

— Si potrebbe, ma io non lo farei mai. La distanza arriva sempre qualche secondo dopo la risata, con lo spavento; in fondo questa è una vecchissima forma di « comica ». La vecchia comica distruttiva si basa su questo principio: portare il pubblico alla risata per le cose impossibili che accadono, ma qualche secondo dopo costringere il pubblico a non ridere più e a chiedersi: « Ma perché rido? ». Il mio è un film dimostrativo che vuole rendere consapevole il pubblico del perché della risata. Per me dialettica non vuol dire aridità. Voglio fare film fisici, non sono un pedagogo e non credo nella pedagogia di certi registi che fanno film che sembrano usciti da istituti educativi agitando sempre lo stesso noioso problema: si assiste ai problemi come se si assistesse ad una conferenza.

— Ciò dimostra che la gente non si convince con argomenti. La si scuote con la sensibilità e la poesia.

— Il mio film non ha azione.

— Ma poesia.

— Volevo costringere la gente a guardare e a sentirsi colpita, e ciò si ottiene soltanto quando le si presenta qualcosa di vivo, o di poetico, e secondo me, quando scoppia una rivoluzione, si ottiene molto di più recitando una poesia che non leggendo un noioso bollettino. Questo è da secoli il guaio dell'intelligenza tedescaG un eterno abisso tra essa, intelligenza, e popolo.

Ciò si rispecchia anche in certe opinioni, che cioè un film che

è un successo commerciale, automaticamente vale meno dal punto di vista artistico ed è reazionario. Su questo fatto sbandierato da tutti, dallo « Spiegel » fino a tutta l'altra stampa, sono tutti d'accordo. In questo modo l'abisso diventa sempre più profondo.

Ciò che vorrei fare è un film veramente popolare. Nel film anglosassone non esiste questa differenziazione; qui film di svago, lì film d'arte.

Questo fosso si allarga sempre di più con il circolo chiuso dei « Filmstudi » che presentano soltanto capolavori riconosciuti, ovvero propinano « elevati programmi » per « pubblici elevati ». In questo clima, tra materialismo, guadagno e arte da museo, in questo particolare vuoto del cinema non possono svilupparsi né gli ingegni né la comprensione degli scrittori e dei poeti. In questo caso il disprezzo per il popolo è sempre evidente e si riproduce continuamente, sia che si faccia la rivoluzione dall'alto, secondo le direttive della Repubblica Democratica Tedesca, che stabilisce sempre ciò che è bene per il popolo, sia che accada quanto è accaduto a Pesaro dove una ragazza tedesca mi urlò contro che la gente aveva riso nei momenti sbagliati e che quindi bisogna prescrivere in quali punti la gente deve ridere e in quali punti è bene che il popolo rida. Tutto ciò significa avere disprezzo per il popolo, disprezzo che deriva da una tale coscienza d'élite da diventare comprensibile solo se si sa che abbiamo a che fare con i figli e le figlie dei borghesi, che la Germania è il paese in cui meno che negli altri i figli degli operai studiano, e dove predominano lo stesso isterismo e la stessa disperazione dei personaggi sartriani che disperatamente cercano di essere rivoluzionari senza peraltro potersi staccare dal loro mondo borghese.

— Non è anche la tendenza generale della critica cinematografica tedesca?

— Quando tornai da Parigi lessi la critica cinematografica tedesca e rimasi colpito come fossero tuttora presenti i 25 anni di caos cinematografico e come sia difficile o pressoché impossibile trovare in Germania il modo di fare un buon film perché, almeno per me, un film vuol dire ritmo, e ritmo significa stile e lo stile si raggiunge unendo forze comuni perché un singolo non può farcela da solo. Non si può, da soli, creare dalla cenere un capolavoro, come la fenice: in cinema è impossibile. Il cinema è troppo un fatto sociale. Le prime difficoltà nascono con la formazione della troupe; trovare cioè il fonico, gli assistenti, la segretaria di edizione, il montatore ecc. Ci sono forse molti giovani che però non capiscono e che in generale non ritengono di dover imparare il mestiere perché una certa negativa stampa cinematografica tedesca scambia le capacità tecniche per accademismo e subito si definisce come reazionario un film in cui non vi sia noia. Quando essi — almeno alle volte mi viene di pensare così — si trovano con una donna si preoccupano di non piacerle per non diventare reazionari...

— Sembra per lo meno che lei abbia superato questa restrizione, questo snobismo.

— Sì, poiché altrimenti avrei preso le mosse dalla cosiddetta « Staudte-Tradition » — il che ha sempre rappresentato per me un vero terrore — perché è tutta gente morta. D'altra parte se porto in Germania dettagli realistici, la stampa cinematografica tedesca si spaventa perché di fronte al realismo rimane totalmente disarmata: insomma ha paura del realismo. Il mio film, credo, è troppo fisico per questo tipo di gente.

— I film orientali, soprattutto quelli cecoslovacchi e jugoslavi, provocano le stesse risate che provoca il suo film, contemporaneamente si instaura con la risata una reazione contraria: si comincia a pensare e nello stesso tempo si perde la voglia di ridere. Oppure si tratta forse di una risata liberatoria.

— Sì, e trovo che sia una risata sana. Si è detto che è una risata macabra — e mi piace che sia una risata macabra; i miei prossimi film saranno ancor più macabri perché desidero che la gente rida di più... che rida della paura, per liberare se stessa. E questa è la risata più bella che un film possa provocare. È anche una risata vergognosa, una risata su sé stessi, un riconoscere sé stessi.

— Cosa che lei rafforza con la simpatia di cui permea i suoi personaggi.

— Sì, naturalmente. Trovo che sarebbe stato pericoloso mostrare il diavolo. Poiché per esempio vi è oggi la tendenza a spiegare in un certo modo le azioni del Terzo Reich, cioè che la colpa di tutto quello che è successo va attribuito ad alcuni sadici che operavano in seno ad esso, per cui ognuno oggi può escludersi e dire che quello che hanno fatto è veramente grave! No! Io voglio invece dimostrare che la gente è del tutto normale. Ciò che di buono ebbe il processo Eichmann fu il riconoscere che Eichmann era un normalissimo impiegato, degno di rispetto e che non era più necessario odiarlo, avendo egli la stessa faccia e la stessa mentalità degli altri — e ciò rende tutto così terribile, e nel mio film la persecuzione è molto più grave in quanto i personaggi sono uomini di buona volontà e con lati simpatici. Ho cercato continuamente di mettere in evidenza e di capire la simpatia dei miei personaggi. Ho una certa « complaisance » per essi perché li amo. Poiché questo tipo di dialettica è premessa alla poesia. Io credo che l'odio sia un'autodifesa contro qualsiasi forma di poesia. Alla base sono, ahimè, contro la cultura molti settori del movimento d'opposizione (l'APO) e in un certo senso il regime di Adenauer e la generazione degli arrivati. Si spiega adesso come ciò sia naturalmente deduttivo. Ma non posso trattenere l'impressione che esso sia un odio mostruoso per la cultura, che l'odio per il piacere provenga da un trauma profondo e ciò mi sembra così grave da temere per la Germania una nuova sciagura, sciagura che per me è molto più prossima di quanto non si pensi... Si potranno fare ancora film per due o tre anni, poi saremo tutti travolti.

— Lei è un isolato? Oppure ha risonanza tra la gente di cinema, in particolare a Monaco, al centro del « film giovane »?

— Hmm, una grande risonanza di... una grande risonanza di odio... Con alcune eccezioni. Devo dire che per anni ho preferito non fare niente, disperato com'ero per la situazione cinematografica tedesca e quello che viene indicato come « il giovane cinema tedesco » mi è sembrato e l'ho sentito come un vicolo cieco. Con altri registi stranieri ho stabilito al contrario un rapporto, un immediato contatto, come se fossimo amici da anni. Ciò mi fa nuovamente sperare che sia proprio così; che avvenga ciò che esiste nel cinema internazionale, cioè che si instauri una comune lunghezza d'onda... Che ci si possa capire senza parlare, che si provi dell'entusiasmo... Dal Giappone, l'India, e giù fino ai più remoti paesi del mondo, alla Scandinavia e al Sudamerica... Sono stato soprattutto molto insieme a Rocha. È un peccato che relazioni come questa non siano così frequenti nel proprio paese. Da noi, come in un certo senso in Brasile, non esiste questa affinità perché non esiste una spinta esterna, per lo meno

non così diretta, ma soltanto generale, pesante, ambigua. L'avversario non è evidente, né visibile, il pugno non è così diretto da poterlo percepire; per questo non esiste accordo. In Germania vi è sfiducia e gelosia tra gli artisti del cinema; vi si sente come un sibilo cattivo, e i gruppi che operano si odiano tra loro, anche se giocano il gioco dei potenti per tenersi uniti e diventano più forti.

— Come si potrebbe uscire da questo vicolo cieco tipicamente tedesco?

— I film stranieri, brasiliani o cecoslovacchi o jugoslavi: ciò che loro hanno in comune è ciò che manca a me. Naturalmente si sentono nel mio film gli influssi del film orientale, del film jugoslavo, ungherese, cecoslovacco, semplicemente per questo, perché noi in Germania non abbiamo nessuno stile cinematografico, perché il film è campanilistico, perché esprime fatti concreti che coinvolgono l'umanità che ci circonda, che è particolare di un paese, come particolari sono la pubblicità e la marca delle automobili, il tutto legato ad una nazione. Adesso, quando si fanno film in Germania, ci si appoggia malamente a un Godard o a un Pasolini. Io volevo fare un film decisamente tedesco, cosa questa che si può fare allacciandosi a Fritz Lang, anche se ciò è estremamente difficile essendo il suo stile superato. Spero però che si cominci, che si tenti di lanciare un ponte, non fa niente se esso sarà troppo lungo o se dovrà crollare! D'altra parte il cinema cecoslovacco e jugoslavo forse sono più vicini alla nostra mentalità tedesca perché anche loro, come noi, hanno dovuto cominciare dal niente e lottare contro le stesse difficoltà.

— Di questa situazione è responsabile la critica tedesca.

— La difficoltà di trovare un punto di contatto a livello del cinema internazionale è maggiore per i nostri critici appunto perché la critica tedesca è assurda, e si è talmente smarrita da perdersi in formulazioni pedagogiche. Cosa mi ha detto una ragazza, mentre parlavo a Pesaro? Le chiesi perché non mi avesse subito distrutto e perché lei, così carina, fosse così colma d'odio. In quanto mi dava l'impressione di appartenere, lei, a quel genere d'intelligenza tedesca che non ha un rapporto diretto e non possiede sensibilità per le cose, che si attiene scrupolosamente a regole che vanno rispettate, per cui un film è buono soltanto se è fatto secondo quelle regole. In conclusione, per me, lei come gli altri apparteneva alla piccola borghesia tradizionale tedesca che si comporta banalmente nei confronti dell'arte: va, cioè, a visitare i musei munita del suo bravo catalogo e si reca ad ascoltare un'opera ostentando il classico libretto, sul quale sintonizzerà le proprie sensazioni La ragazza mi rispose che, sì, aveva uno schema, naturalmente, a cui adattava tutto, e ciò perché possedeva una coscienza politica...

— «Coscienza» come tutti quelli che dai film traggono — come del resto anche dal suo — solo ciò che interessa loro, ciò su cui sono aggiornati e per cui hanno la battuta pronta... Con una tale arroganza che dapprima sembra intelligenza e che poi invece si dimostra povertà di pensiero.

— Sì, e sono sempre le stesse domande e gli stessi argomenti che vengono affibbiati a tutti i film, indistintamente, ed è veramente così: i film devono entrare in questo concetto, altrimenti vengono rifiutati. È difficile, di fronte a tutto ciò, non piombare — diciamo — in una solitudine che sarebbe tipica degli artisti tedeschi, i quali poi rifiutano il dialogo e per i quali cerco di rispondere. È l'unico modo, questo, di passare all'offensiva, di dire cosa penso di questi sterili intellettuali che con isterismo smisurato abusano dei

nomi di Che Guevara e di Ho-Chi-Minh per nascondere la loro frustrazione.

— Con le armi della poesia si potrebbe aprire un varco.

— Si deve. Io mi sento obbligato a farlo perché appunto questo genere di comportamento intollerante, pericoloso, isterico è contagioso e perché molti giovani cineasti, tesi perché non riescono a trovare una via d'uscita, si rifugiano alla fine in qualcosa caricandosi d'odio e vedendo nemici dove non esistono.

— Come si può cambiare tutto ciò?

— Si può dire che per un rinnovamento del cinema tedesco occorre rinnovare la critica tedesca poiché è solo la critica tedesca che impedisce qualsiasi rinnovamento, e i critici sono già così arenati che si comportano come studenti fuori corso; che dopo aver atteso a lungo il buon film tedesco, spalancano le braccia nell'attesa e alla fine stringono solo aria e lodando il film sbagliato inventano il cosiddetto « 5 Punkt », fraintendendo i valori perché già troppo arenati, e a tutti i costi vogliono ringiovanirsi atteggiandosi all'« underground ». Ciò è sempre più imbarazzante e loro stessi diventano sempre più imbarazzati e sempre più colmi d'odio perché sono sufficientemente intelligenti da capire di essere imbarazzati.

Io credo di aver proprio una voglia matta di ficcare il loro naso nelle immondizie e di scuoterli per metterli in condizione di annusare, di vedere e di sentire la vita, sperando che possano ancora cambiare. Proprio per il fatto che non è più possibile farli cambiare essi sono profondamente reazionari e assai pericolosi nel loro isterismo reazionario.

Per finire, desidero ancora porre l'attenzione sui progetti di Fleischmann, soprattutto su due, Eisenherz *(t.l.: Cuore d'acciaio) e* Die Schlesische Glocken *(t.l.: Le campane della Slesia) che aspettano di essere realizzati. L'ultimo progetto, noto anche con il titolo di* Das Unheil *(t.l.: La sciagura) è in via di realizzazione. Il film tratta di una società distrutta e disorientata che ha perduto il senso dei valori ed è incapace di arrivare ad un nuovo modo di pensare e ad una naturale forma di esistenza umana. Un lieto fine molto amaro ci mostra un vecchio ordinamento mascherato di benessere, mentre tutto in realtà è sommerso nel caos e nella decadenza. La sciagura di cui ha parlato Fleischmann nella sua intervista è veramente prossima, e lo è ancor di più perché continua ad essere ignorata.* (bruno jaeggi)

JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN

(t.l.: SCENE DI CACCIA NELLA BASSA BAVIERA)

Un film di Peter Fleischmann

Martin Sperr	- Abram, 20 a., meccanico
Angela Winkler	- Hannelore, domestica del sindaco
Else Onecke	- Barbara madre di Abram, profuga
Michael Strixner	- Georg, figlio del sindaco
Maria Stadler	- Macellaia
Gunja Seiser	- Maria, vedova di un contadino
Johann Brunner	- Hiasl, vecchio, un tempo servo
Hanna Schygulla	- Paula, giovane operaia
Renate Sandner	- Zenta, serva del sindaco
Ernst Wager	- Volker, servo di Maria
Johann Lang	- Ernstl, figlio demente di Maria
Johann Fuchs	- Sindaco
Hans Elwenspoek	- Parroco
Erika Wackernagel	- Moglie del sindaco
Eva Berthold	- Maestra

e gli abitanti di Unholzing / Bassa Baviera

Soggetto tratto dal dramma omonimo di Martin Sperr

Sceneggiatura	- Peter Fleischmann
Direttore della fotografia	- Colin Mounier
Operatore alla macchina	- Alain Derobe
Assistente alla regia	- Peter Kaiser
Segretaria di edizione	- Ina Fritsche
Suono	- Karl Heinz Frank
Montaggio	- Barbara Mondry / Jane Seitz
Architetto	- Gunther Naumann
Costumista	- Barbara Baum
Direttore di produzione	- Juergen Dohme
Direttore delle luci	- Kurt Noack
Assistente operatore	- Konrad Kotowsky
Attrezzista	- Jochen von Vietinghoff
Prodotto da	- Rob Houwer, Rob Houwer Produktion Muenchen
Origine	- Repubblica Federale Tedesca, 1968
Distribuito da	- Alpha Film

1. (TOTALE. MDP AV. 147 sec.)

Messa domenicale. Il parroco celebra la messa con le spalle alla MDP. I fedeli cantano f.c. Il parroco si volta e benedice i fedeli.

2. (PP. 11 sec.)
Faccia del sindaco. I fedeli alternano le preghiere con quelle del parroco.

3. (PP. 8 sec.)
Faccia 1° contadino.

4. (PP. 7 sec.)
Faccia 2° contadino.

5. (PP. 5 sec.)
1ª contadina.

6. (P.A. 9 sec.)
Hannelore inginocchiata si sgranchisce.

7. (P.A. 4 sec.)
Georg e Volker inginocchiati nel banco uno accanto all'altro. Georg osserva Volker che sta spiando Hannelore e tossicchia. Volker gira rapido la testa.

8. (PP. 4 sec.)
La macellaia ha osservato la scena. Poi china il capo.

9. (C.M. 9 sec.)
Finestra della chiesa.

10. (P.A. 11 sec.)
La maestra è inginocchiata in raccoglimento accanto a Maria. Nello sfondo si apre la porta della chiesa. Entra Ernstl, il figlio di Maria. La porta si richiude con un tonfo, i fedeli si voltano spaventati.

11. (C.M. 4 sec.)
Maria arrabbiata fa cenno a Ernstl di avvicinarsi.

12. (C.M. 12 sec.)
MDP PAN. con Ernstl a destra nella navata centrale. Ernstl immobile guarda il soffitto.

13. (PP. 4 sec.)
1° affresco del soffitto.

14. (PP. 7 sec.)
2° affresco del soffitto.

15. (PP. 8 sec.)
3° affresco del soffitto.

16. (PP. 7 sec.)
4° affresco del soffitto.

17. (PP. 8 sec.)
Parroco (f.c.): *Il Signore sia con voi!*
Fedeli (f.c.): *E con lo spirito tuo!*
5° affresco del soffitto.

18. (C.M. 19 sec.)
Ernstl, spalle alla MDP, va lentamente al centro della navata e si ferma.
Parroco: *Vi benedica il Signore Onnipotente!*
Nel Nome del Padre, del Figliolo e dello Spirito Santo.
Fedeli: *Amen.*
Parroco (cantando): *La pace sia con voi!*

Fedeli (cantando): *Sia lode al Signore!*

19. (C.M. 12 sec.)
Tre turchi, nella piazza del villaggio, parlano concitatamente.

20. (C.M. 16 sec.)
Nella sala dell'osteria, Barbara, la profuga, distribuisce dei portacenere sui tavoli. Un bambino piange f.c. Come suona l'orologio, la MDP PAN. con Barbara a destra nella cucina.

21. (P.A. 14 sec.)
Barbara assaggia della marmellata da un grosso vaso di vetro. Il bambino piange f.c. Barbara lascia cadere il cucchiaio, e corre nella sala.

22. (P.A. 50 sec.)
Carrozzella con il bambino che piange.
Barbara: *Buono!*
MDP PAN. con Barbara e la carrozzella a SIN. in mezzo alla sala. All'esterno si vede la gente che esce dalla chiesa. Alla finestra si affaccia la padrona dell'osteria.
Padrona: *Oh Dio! Il bambino!*
Entra in c. da sinistra e prende il bambino in braccio.
Padrona: *Sì, sì, dov'è il mio bambolotto? Vieni qui. Perché piangi, eh?*
Il marito appare a sinistra e anche lui accarezza il bambino.
Padrone: *Eccolo qua il nostro tesorino!*
Padrona: *Sta buono adesso!*
Padrone: *Vieni da me, è da tanto che non ti vedo! Su!*
Barbara: *Io me ne vado. Gli spinaci si stanno cuocendo.*
Barbara esce di c. a sinistra.

23. (C.M. 21 sec.)
La gente uscita dalla chiesa scende le scale del sagrato. MDP PAN. e AV. con Hannelore verso destra. Hannelore si ferma accanto a due ragazze. A destra in c. Georg con tre giovani.
Georg: *Hannelore!*

24. (P.A. 9 sec.)
Hannelore si volta.
Hannelore: *Sì?*
Georg (f.c.): *Vieni qui, tesoro!*
MDP IND. PAN. a destra. Hannelore accanto a Georg.
Georg (in c.): *Ti sei confessata?*
Hannelore annuisce. Georg dà una manata sulla pancia di un tipo grasso.

25. (P.A. 28 sec.)
Paula da destra verso la MDP, passa davanti ai turchi.
Georg (f.c.): *Chiudi il becco, e parla quando sei interrogato.*
Paula: *Ehi voi!*
1° turco: *Salve, Paula!*
MDP AVANTI. PAN. a sinistra. Paula è accanto al gruppo di Georg.
Paula: *Vieni Hanne?*
Georg (f.c.): *Accidenti che eleganza!*
1° giovanotto: *Bella come il sole! Fatti un po' vedere Hannelore!*
Paul (al giovanotto): *E piantala!*
Il 1° giovanotto fa un cenno con la mano al 2° turco vicino, MDP IND., lieve PAN. verso destra.
1° giovanotto: *Salve, Mister Kümmel! Non sei stato in chiesa?*
2° turco: *Perché?*
1° giovanotto: *Tu niente chiesa?*
 2° Turco: *No. Io moschea.*

1° giovanotto: *Tu niente chiesa — niente paradiso!*
Tutti ridono.

26. (P.A. 7 sec.)
Dall'alto Barbara e Zenta guardano in su verso il cimitero.
Barbara: *Guarda là!*
Zenta: *Non capisco. Davanti alla sua tomba!*
Barbara: *Non ha rispetto nemmeno del lutto che porta!*

27. (C.M. 5 sec.)
Maria e Volker pregano davanti alla tomba. Si voltano.
Volker: *Andiamo!*

28. (P.M. 3 sec.)
Ernstl sghignazza verso il muro della chiesa e col dito si stuzzica un orecchio.

29. (come fine 27. 11 sec.)
MDP IND., lenta PAN. a sinistra, accompagna Maria e Volker. P.A.
Maria: *Ernstl, vieni!*
Vanno a sinistra verso un gruppo fermo all'uscita.

30. (P.A. 17 sec.)
All'uscita, la maestra, il parroco, il sindaco, la macellaia si fanno da parte per lasciar passare Volker e Maria. Scambio di saluti.
La macellaia lancia un'occhiata a Volker.
Macellaia: *Non si vergognano nemmeno!*
Maria: *Andiamo, non abbiamo niente da nascondere!*
Ernstl si ferma sghignazzando davanti alla macellaia.
Maria: *Ernstl, vieni!*
Maria trascina Ernstl verso sinistra. Si sente arrivare la corriera. La macellaia li segue con lo sguardo.
Macellaia: *Non c'è da meravigliarsi se il ragazzo è deficiente!*

31. (P.A. fino a C.M. 29 sec.)
Ernstl con la solita espressione da demente è in mezzo alla strada, da dietro arriva suonando la corriera che si ferma a pochi passi da lui. Maria da sinistra tira indietro Ernstl.
Maria: *Ernstl! Vuoi muoverti?*
A sinistra della MDP la corriera fa una curva a destra e si ferma nello sfondo. Davanti — spalle alla MDP — il vecchio Hiasl, Barbara, Zenta ecc.: osservano i turchi che salutano allegramente gli amici sulla corriera.
Hials: *Mi sembra proprio di essere in Oriente! Anch'io mi comprerò adesso un bel cammello!*

32. (P.A. 17 sec.)
Abram, il figlio di Barbara, scende dalla corriera, saluta impacciato, poi va verso sinistra costeggiando la corriera. MDP IND. PAN. con Abram verso sinistra al gruppo di Georg, che viene verso Abram.
Georg: *Ah! Il figliol prodigo! Dove ti eri nascosto?*
Abram: *Ciao!*
Hannelore (incantata): *Abram!*

33. (P.A. 66 sec. PAN. 180°)
La corriera riparte. La MDP con Abram che passa salutando davanti alla gente del villaggio.
Contadina (f.c.): *Ehi Abram, ogni tanto ti si rivede!*
Abram: *Ciao!*
Contadina: *Dove sei stato tutto questo tempo?*
Abram: *In città.*
Fine prec. inq. PAN. con Abram avanti verso destra.

Il sindaco e la moglie lo salutano.
Sindaco: *Ti aspettavo! Per via della trebbiatrice, anche quest'anno ne ho bisogno, a causa delle pioggie!*
Abram: *Salve! Passo domani.*
Sindaco: *Va bene, ma domattina presto.*
MDP PAN. leggermente a destra con Abram e Barbara e alla macellaia. Il volto di Barbara è immobile.
Abram: *Ciao mamma!*
Macellaia: *Ciao Abram!*
Hials (f.c.): *Guarda chi si vede!*
Hials in c. da destra.
Hials (in c.): *Dove ti sei cacciato fino adesso, vagabondo?*
Abram: *Ah Hials!*
Abram lancia uno sguardo alla madre.
Abram: *Sì! Hai la chiave?*
Contadino (f.c.): *Vieni nonno, andiamo a mangiare.*
Hials: *Sì, vengo.*
Hials va via da destra. Barbara, senza parlare, porge ad Abram la chiave. Abram esce di c. da destra.
Macellaia: *Ah, lo saprà bene lui dov'è stato!*
Barbara: *Che vuoi dire?*
La macellaia guarda a sinistra.
Macellaia: *Franzl! Scendi dal triciclo!*

34. (C.M. 8 sec.)
Franzl, il figlio della macellaia, cade dal triciclo.
La macellaia in c. lo picchia da destra.
Macellaia (f.c.): *Con il vestito della domenica!*
Macellaia (in c.): *Delinquente, mascalzone!*
Prende Franzl per il colletto e lo trascina via a destra.

35. (P.A. 5 sec.)
Barbara è sola davanti all'entrata della chiesa, il volto cupo.
Macellaia (f.c.): *Quante volte te lo devo dire!*
Attacco musica.

36. (C.M. 17 sec.)
Lieve PAN. verso destra. Porcile con circa 50 maiali.
Musica.

37. (C.M. 11 sec.)
Maiali.
Musica.

38. (C.M. 11 sec.)
Un maiale si arrampica su un altro.
Musica.

39. (C.M. 8 sec.)
Maiali che dormono.
Fine della musica.

40. (TOTALE. 8 sec.)
Da dietro si sente togliere un chiavistello. I maiali indietreggiano correndo nell'oscurità.

41. (TOTALE. 29 sec.)
Il lungo truogolo con il pastone. Hannelore apre la porticina. I maiali si precipitano alla finestrella.
Hannelore: *Fuori, sporcaccioni. Fuori, presto, presto, state buoni!*
F. c. il rumore del trattore.

42. (TOTALE. 21 sec.)

Sul trattore che avanza con la pressa per il fieno, il sindaco. MDP PAN. con lui a sinistra verso il centro del cortile, e si ferma. Saluta Abram.
Sindaco: *Vieni, monta e andiamo a dare un'occhiata.*
Hannelore viene da destra.
Hannelore: *Abram, come stai?*
Abram: *Ciao, Hannelore!*
Il trattore procede verso sinistra. MDP IND. PAN. a sinistra con il trattore (180°). Dietro, nel cortile, il trattore si ferma davanti al fienile.

43. (P.A. 10 sec.)
Due turchi si affannano ad agganciare un pesante rimorchio. Hials, vicino, li incita, e bestemmia. Un turco getta ai piedi di Hials una forca per letame.
Hials: *Cose da pazzi! Buttarmi addosso la forca!*

44. (P.A. 4 sec.)
Il sindaco sul trattore. Guarda arrabbiato a sinistra.
Sindaco: *Attenti, avvicinatevi con il rimorchio! Dove diavolo siete?*
45. (P.A. 7 sec.)
I turchi cercano di agganciare il rimorchio.

46. (P.A. 8 sec.)
Il sindaco e Abram guardano scettici davanti a loro.
Sindaco: *Non sanno far niente! Vieni Abram, ti faccio vedere. Credo che anche per quest'anno dovrò usare questa carcassa.*
MDP PAN. verso sinistra, accompagna Abram e il sindaco alla trebbiatrice.
Sindaco: *Da trenta giorni adopero il legatore, perché c'è troppa umidità.*

47. (C.M. fino a P.A. 11 sec.)
La macellaia è con Franzl all'entrata del cortile. Da destra il turco entra in c. con il trattore e il rimorchio. Si ferma. Dietro al trattore Hiasl. Hiasl, Zenta, la macellaia, Franzl si avvicinano per montare sul rimorchio.
Macellaia: *C'è qualcosa che non va con Abram.*

48. (TOTALE. 6 sec.)
Dietro nel cortile, Abram e il sindaco vicino alla trebbiatrice.
Macellaia (f.c.): *Barbara ce l'ha con lui.*

49. (P.A. come fine 47. 11 sec.)
La macellaia, Hials, Zenta accanto al rimorchio. Franzl è già montato.
Macellaia: *Ha gridato che si sentiva fin da noi, eh Franzl?*
Franzl: *E come si sentiva!*
Zenta: *Ha fatto una faccia, ieri, quando è arrivato!*
Hials afferra la macellaia e la scaraventa sul rimorchio. Franzl osserva la scena dall'alto. Georg entra in c. da sinistra e si arrampica sul rimorchio. Hials ride.

50. (P.P. 5 sec.)
Dall'alto. Hials accanto al rimorchio ride. Zenta scende accanto a lui.
Zenta: *Eh, vecchiaccio, sei più di là che di qua e ancora non ti arrendi!*
Hials: *Ah, piantala! A lei piace!*

51. (P.P. 4 sec.)
Dall'alto. La macellaia sbuffa. Dietro a lei Franzl.

52. (P.P. 9 sec.)
Zenta si siede nel rimorchio.
Macellaia (f.c.): *Beppo ha detto che Abram è stato in prigione. Suo fratello, quello più giovane, l'ha visto, ha detto...*

53. (Come 51. 4 sec.)
Macellaia: *...che l'hanno preso, mentre guidava ubriaco...*

54. (Come 52. 6 sec.)
Zenta: *Ecco perché Barbara è andata a Landshut. C'è andata anche durante la settimana!*

55. (Come 53. 4 sec.)
Macellaia: *Già, e non ha voluto dire il perché*
Franzl cade addosso alla madre.
Macellaia: *Accidenti! E stai attento!*

56. (Come 54. 5 sec.)
Zenta si strofina il naso.
Macellaia (f.c.): *Voglio dire che a noi non interessa.*
Georg (f.c.): *Attenta alla notte!*

57. (P.P. 5 sec.)
Georg seduto per terra, all'interno del rimorchio.
Georg: *Hai un delinquente in casa e non lo sai.*

58. (P.P. 6 sec.)
Franzl toglie cauto dal pullover un ranocchio.
Macellaia (f.c.): *Appunto! Cominci ad interessartene!*
Il ranocchio salta dalla mano di Franzl ed esce di c. a sinistra.
Georg (f.c.): *Ah! Sporco bastardo, ti spacco la testa!*
Il rimorchio sobbalza, Georg grida.

59. (P.P. fino a C.M.)
Il turco, con uno strattone tremendo, parte. Gran confusione. Il trattore con il rimorchio esce dal cortile. Da destra arriva in c. l'enorme trebbiatrice con il sindaco.
Sindaco (f.c.): *Ludwig!*
La trebbiatrice si ferma. La moglie del sindaco si arrampica accanto al marito. PAN con la donna.
Moglie sindaco: *Manda qualcuno con la cesta del pranzo.*
Sindaco: *E dove lo trovo questo qualcuno?*
Moglie sindaco: *Va bene, lascia stare, ci penserò io!*
PAN. con la donna nuovamente a terra. Esce di c. a sinistra. La trebbiatrice lascia il cortile.

60. (C.M. 32 sec.)
Abram proviene da sinistra verso la trebbiatrice. PAN. a destra in mezzo. IND. a scoprire Abram che avanza, spegne il motore, MDP PAN. con lui IND. a destra sul cruscotto, toglie il contatto e si arrampica sulla trebbiatrice.

61. (P.A. 13 sec.)
PAN. con Abram che si arrampica.
Hannelore (f.c.): *Abram!*

62. (P.M. 11 sec.)
Interno trebbiatrice. Le pale della trebbiatrice che si fermano. Hannelore entra da sin. e guarda all'interno poi va via a destra.

63. (P.A. 6 sec.)
Le gambe di Abram ciondoloni. Hannelore si aggrappa alla puleggia e appare in c.
Hannelore: *Abram!*
La ragazza scivola e cade. PAN. su di lei.

64. (C.M. 14 sec.)
Abram guarda verso il basso.
Abram: *Tu sei pazza. Avrei potuto schiacciarti le dita!*
Hannelore di nuovo in c. dal basso.
Hannelore: *Abram!*
Abram: *Sì?*
Hannelore: *Posso salire?*

Abram: *Tu sei matta!*
E scompare all'interno della trebbiatrice.

65. (C.M. 45 sec.)
Interno trebbiatrice. Abram ha tirato in dentro le gambe e si è accucciato.
Hannelore (f.c.): *Ti ho tanto atteso!*
Hannelore si arrampica da sinistra verso di lui.
Hannelore: *Mi vuoi un po' di bene?*
Abram: *Sì.*
Hannelore: *Veramente?*
Abram: *Ma sì!*
Si china su di lui e lo bacia. Abram la scaccia.
Abram: *Ti sporchi tutta di grasso!*
MDP un po' alta.
Moglie sindaco (f.c.): *Hannelore, bisogna portare il pranzo alla gente!*
Hannelore: *Non fa niente!*
Hannelore scivola giù.
Attacco musica.

66. (TOTALE. 17 sec.)
La falciatrice nel fienile, Hannelore avanza a sinistra verso il cortile.
Fine musica.
67. (C.M. 10 sec.)
Volker con il trattore e il rimorchio, su cui per ultimi siedono Hannelore e Hials. MDP PAN. a sinistra, il trattore esce a sin. MDP rimane sulle impalcature di un fabbricato in costruzione su cui schiamazzano e fischiano degli operai.

68. (P.P. 14 sec.)
Hannelore ride in direzione degli operai. Rapida PAN. verso destra su Hials, su cui rimane in PP.
Hials: *Hannelore, vuoi sposarmi? Sarei l'uomo ideale per te. Non sono mica una testa calda come Volker.*

69. (C.M. 9 sec.)
Hannelore ride.
Hannelore: *Volker ha Maria, e quello non ha nessuna intenzione di rimanere servo!*

70. (C.M. 13 sec.)
Sui campi. Zenta, Barbara, la macellaia, la contadina gettano sul rimorchio balle di paglia.

71. (P.M. con TELEOBIETTIVO. 4 sec.)
La ruota dell'enorme trebbiatrice in mezzo al grano.

72. (TOTALE. 6 sec.)
Il sindaco sulla trebbiatrice in movimento sul grano.

73. (C.M. fino a P.A. 41 sec.)
Il trattore di Volker su una collina verso la MDP. Lieve PAN. a sinistra. Hannelore e Hials smontano dal rimorchio.
Volker: *Hials, meno male che sei un vecchio bacucco!*
Hials: *Ma cammina! Io sono ancora in gamba!*
Hannelore scarica la cesta del pranzo.
Hials: *Sta attenta che non si versi!*

74. (C.M. 8 sec.)
Georg e il turco sul secondo camion del raccolto.
Volker (f.c.): *Speriamo che il tempo si mantenga bello! Abbiamo da raccogliere ancora tutto il grano.*
Georg: *Per noi può anche piovere. Abbiamo finito.*

Hannelore e Hials ridono.

75. (TOTALE. 7 sec.)
La trebbiatrice ai bordi del campo di grano.
Georg (f.c.): *Adesso mandiamo giù un sorso! Chi come noi s'alza presto la mattina. muore tardi!*

76. (TOTALE. 17 sec.)
In PP a destra Hannelore e Hials. Nello sfondo Volker sta litigando con Georg.
Volker: *E lasciami in pace!*
Georg: *Se tu facessi meno l'amore, avresti più forza per raccogliere il tuo grano!*
Tutti ridono. Il trattore di Volker si ferma di scatto. Volker smonta bestemmiando.
Georg: *Nemmeno il trattore funziona! Bella roba!*

77. (C.M. fino a TOTALE. 35 sec. ZOOM)
Dei bambini corrono verso la MDP con delle balle di paglia.
Macellaia (f.c.): *È arrivato il pranzo!*
MDP si alza un po'. I bambini ammucchiano la paglia sul camion.
Hials: *È meglio metterle una di fianco all'altra. Questo è un lavoro che fa bene alla salute!*
Georg entra in c. faccia alla MDP.
Georg: *Bei discorsi, ma non ce la fanno da soli!*
Georg allontana i bambini dalla cesta del pranzo.
Georg: *Basta! Voi venite per ultimi! Portami prima una cassetta di birra.*
Georg tuffa le dita nell'insalata di patate e si riempie la bocca.

78. (P.A. 27 sec.)
Barbara scaccia Georg dall'insalatiera.
Barbara: *Maleducato, aspetta almeno gli altri!*
Georg: *E che ho fatto di male! Vuoi mandarmi forse in galera per così poco?*
Barbara: *E non parlare così! Non dire delle stupidaggini!*
Georg: *Perché stupidaggini? Oh! Perché stupidaggini?*

79. (P.A. 8 sec.)
Georg, Zenta, Hials, Barbara mangiano.
Zenta: *Cosa ha fatto Abram in città?*
Barbara: *Lavorava.*
Tutti ridono.
Georg: *Già. Al fresco!*

80. (P.A. 14 sec.)
Barbara, Hials, Hannelore, il turco mangiano.
Hials: *Tu sei sua madre e dovresti sapere se è stato in prigione.*
Barbara: *Non so niente, lo giuro. E poi è grande ormai, ed ha la sua vita.*
Hials: *Una vita ben strana!*
Georg (f.c.): *Eppure tu, che sei sua madre, una qualche notizia devi averla avuta...*

81. (P.M. 18 sec.)
Hials, Barbara, Zenta mangiano. Georg nello sfondo.
Georg: *...altrimenti perché saresti andata a Landshut?*
Sindaco (f.c.): *Tu non hai nessuna colpa, Barbara...* (in c.) *e non hai bisogno di mentire.*
Zenta: *Che almeno lo ammetta!*
Sindaco: *Sì.*
Barbara: *Non ne posso più!*
Zenta: *Ti capisco. Ma cos'ha combinato? Su parla!*
Barbara: *Non lo so, non so niente!*

82. (P.A. 6 sec.)
Georg, accanto a Hannelore, accosta la bottiglia di birra alla bocca.
Georg: *Non siamo proprio sicuri che tu non sappia niente.*

Afferra Hannelore e la costringe a bere.
Georg: *Toh! Tutto d'un fiato!*

83. (P.A. 27 sec.)
Georg con Hannelore e il turco. Gli altri tutt'intorno.
Georg: *Dai bevi! Ubriacona! Ecco!*
Hannelore, cui è andata di traverso la birra, sputa tossendo.
Georg mette la bottiglia nella mano del turco.
Georg: *Vieni qui! Alzati! Su. Vieni qui! Falle bere la birra. Coraggio! Dopo puoi anche darle un bacio, se vuoi!*
Bacia Hannelore sulla guancia.
Hials: *Su!*
Georg: *Forza! Dai! E dai!*
Hials: *Non mi dire che ti vergogni!*
Il turco si arrabbia.
Hannelore: *Allora te lo do io!*
Da un bacio al turco.

84. (PP. 4 sec.)
Georg: *Oho! Vergogna! Queste cose durante il lavoro!*

85. (P.A. 6 sec.)
La macellaia prende Hannelore per un braccio.
Macellaia: *Ci sono dei bambini!*
Hials (f.c.): *Adesso tocca a me, Hannelore!*
Maestra (f.c.): *Salute a tutti!*

86. (P.A. 17 sec.)
La maestra entra da sinistra nel circolo costituito dal gruppo che sta mangiando. Tutti salutano.
Hials: *Attenta che divento turco anch'io, Hannelore!*
Maestra: *Come va il lavoro?*
Sindaco: *Va bene, procede benone.*
Sono tutti un po' imbarazzati. F.c. si sente il rombo di un aereo a reazione.

87. (TOTALE. 14 sec.)
L'aereo sfreccia nel cielo da sin. PAN. a destra sul gruppo e sulla vallata.

88. (P.A. 5 sec.)
Il camion carico di grano parte in direzione del villaggio. In cima Hials, la macellaia, Zenta, la maestra e Franzl.
Zenta: *Tenetevi forte! Qui si balla!*

89. (TOTALE. 6 sec.)
Il camion sobbalza sul terreno sconnesso del fabbricato in costruzione. Il gruppo in cima schiamazza.

90. (P.M. 8 sec.)
Hials parla verso destra.
Hials: *Non stare troppo indietro, se cadi, caro mio, ti rovini!*

91. (C.M. 35 sec.)
Il sindaco entra nel villaggio con la trebbiatrice. Tutti lo salutano. MDP PAN. con lui verso destra a 180° nel cortile. Dal rimorchio smontano tutti.

92. (P.A. 75 sec.)
Abram, spalle alla MDP, si sta lavando nel lavatoio. Georg arriva da sinistra. Gli dà una manata sul torace nudo.
Georg: *E allora Abbi! Meglio fuori che dentro vero?*
Abram: *Mi sono sporcato la camicia con una macchia di grasso.*

Georg: *Per me puoi pure sporcarti di merda se vuoi!*
MDP AVANTI E PAN. con Georg verso sinistra ad un tavolo dove Georg si sta svestendo (in PP Hials).
Georg: *Raccontami come si sta in prigione, qui in paese non se ne ha nessuna idea!*
Hials: *Malgrado la nostra età!*
Georg: *Su, racconta!*
PAN. IND. con Georg, nuovamente a destra al lavatoio accanto ad Abram. Da dietro a sinistra entrano i tre turchi. Georg taglia loro la strada.
Georg: *No no. Niente posto. Capito?*
Georg prende ad un turco il sapone. RAPIDA INQ. IN AVANTI. PAN. a sinistra allo stanzino della doccia. Il turco insegue Georg. Georg scaraventa il sapone al di là della doccia.
Georg: *Zenta, vuoi del sapone?* (al turco) *Vattelo a prendere!*
Il piccolo turco spruzza d'acqua Georg, PAN. a 180°. Georg va a sinistra a prendere il tubo dell'acqua.
Georg: *Ah, è così eh? Adesso ti faccio vedere io!*
Inizia così una impegnatissima battaglia a getti d'acqua.

93. (P.A. 3 sec)
Il turco coglie di sorpresa Abram, balzandogli alla nuca.

94. (P.A. come 92. 13 sec.)
Battaglia d'acqua. Il tubo di ferro colpisce un turco sulla faccia. Si rialza gridando. MDP AV. E PAN. a sinistra con Georg che viene cacciato dal lavatoio dagli altri turchi.

95. (C.M. 4 sec.)
Hials dietro al mastello sul banco di legno. Ride.

96. (C.M. fino a P.A. 14 sec.)
Stalla per le mucche. Georg viene verso la MDP passando davanti alle mucche. Zenta entra in c. da sinistra, e comincia a mungere il latte. PAN. in basso sul seno di Zenta.
Zenta: *E non guardare in quel modo!*

97. (PP. 2 sec.)
La mano di Zenta sulla mammella della mucca dirige a destra verso l'alto uno spruzzo di latte in direzione di Georg.

98. (P.A. 3 sec.)
Zenta ride, si alza.

99. (PP. 6 sec.)
Georg solleva la forca del letame in direzione della MDP.
Georg: *Adesso ti faccio vedere io!*
Zenta (f.c.): *Sei pazzo Georg?*
Georg: *Pazzo?*
Zenta (f.c.): *Tu, cretino!*

100. (P.M. 7 sec.)
Zenta passa a sinistra carponi sotto la mucca e si rialza quando è dall'altra parte dell'animale.
Zenta: *Non fare lo stupido, Georg, va a lavorare.*
Paula (f.c.): *Posso avere due litri di latte?*

101. (P.A. fino a C.M. 31 sec.)
Nel lavatoio, Abram si accorge del turco ferito. Da sinistra Maria si fa sulla porta d'entrata e chiama.
Maria: *Abram!*
Abram: *Sì?*

PAN. con Abram verso sinistra fino a Maria (C.M.)
Maria: *Allora Abram, hai ancora abbastanza forza?! Puoi venire da me domani per il legatore?*
Abram: *Domattina presto devo tornare qui.*
Maria: *Ah!*
Abram: *Verrò dopo. Come sta Ernstl?*
Maria: *Sempre peggio. Ha continuamente mal di testa. Allora intesi? Non appena finisci qui vieni da noi, va bene?*
Abram: *Sì.*
Maria: *Puoi restare a mangiare da noi, se vuoi!*
Abram si veste, mentre Maria esce di c. da sinistra.

102. (P.A. 10 sec.)
Zenta dalla stalla guarda in direzione del cortile: Maria, Abram e Ernstl.
Zenta: *Quella pappa molla si vuol fare pure lui!*
Paula (f.c.): *Sai cosa dice il padrone dell'osteria « Rindorfer »?*

103. (PP. fino a P.A. 42 sec.)
MDP PON. con Paula a sinistra verso esterno finestra.
Paula: *...Sì, l'osteria dove prendo l'autobus io.*
Zenta: *Beh?*
Paula: *Dice che Abram frequenta posti strani dove vanno certi uomini, hai capito eh?*
Paula si volta a sinistra.
Paula: *Ciao Georg.*
Georg entra da sinistra tenendosi la pancia.
Georg: *Ah, qualcosa non funziona nelle mie budella! Brontolano a più non posso!*
Zenta: *Paula dice che Abram se la fa con gli uomini. L'ha sentito dire.*
Paula: *Per me è stato in galera proprio per questa ragione.*
Georg: *Beh, un po' finocchio lo è. Che volete che vi dica!*
Georg, con una smorfia, esce da sinistra.
Georg (f.c.): *Puttana d'una miseria sozza! Ecco che mi scappa ancora!*
Zenta travasa il latte per Paula.
Paula: *Ancora un litro, per favore.*

104. (C.M. 20 sec.)
I turchi a sinistra sul bordo del ruscello. Ascoltano la radio. Da dietro arriva Paula, si dirige verso destra passando davanti a loro. I turchi la guardano insistentemente.

105. (P.A. fino a PP. 47 sec.)
Interno macelleria.
Hannelore (f.c.): *Abram!*
Entra da destra. PAN. con lei verso sinistra fino al centro.
Hannelore: *Abram!*
La macellaia si affaccia ad una porta.
Macellaia: *Dove vai, Lore?*
Hannelore: *C'è Abram?*
Macellaia: *Perché? Cosa vuoi da lui?*
MDP PAN. con Hannelore avanti a sinistra. Sale le scale e si ferma sul pianerottolo.
Hannelore: *Abram, devo dirti una cosa!*
Abram esce da una porta e va verso Hannelore.
Abram: *Che succede, Hanne?*
Hannelore: *Ti devo parlare, una cosa importante.*
Barbara appare da destra.
Barbara: *Che sta succedendo?*
Abram: *Niente, è venuta Hanne!*
Barbara (a Hannelore): *Tu perdi tempo, va a lavorare. E non venire qui. Lo dico per il tuo bene.*
Abram: *Ma che hai?*

Barbara: *Che ho, che ho! Ho un figlio: ecco cos'ho!*
Abram: *E non gridare!*
Barbara: *Non gridare! Io devo stare quieta eh? Io, sempre io! E tu? Tu non fai altro che pensare a te e basta!*
Barbara esce da destra.
Abram: *Adesso va via Hanne, ci vediamo stasera al caffè.*
Hannelore: *Non so se potrò uscire, c'è consiglio comunale per via delle elezioni. Ad ogni modo spero di farcela. Ma tu mi aspetti lo stesso anche se tardo un po', vero?*

106. (P.A. 21 sec.)
Sera, interno caffè. In un angolo in C.L. Hials gioca a carte con tre contadini. La cameriera si avvicina al tavolo.
Cameriera: *Nessuno prende più niente?*
MDP IND. PAN. con la donna verso sinistra su Abram.
Cameriera: *Cosa vuoi da bere?*
Abram: *Una birra.*

107. (P.M. 7 sec.)
Georg e tre giovinastri stanno giocando rumorosamente ad una partita di calcio al flipper. Ogni tanto lanciano occhiate sarcastiche ad Abram.

108. (P.M. come fine 106. 25 sec.)
Abram guarda da un'altra parte. La cameriera porta la birra.
Cameriera: *Alla salute!*
Abram: *Grazie!*
MDP IND. PAN. verso destra con la cameriera che si ferma al tavolo del flipper. Poi avanza verso destra e si ferma a prendere in giro un capellone locale che sta mangiando.
Cameriera: *E allora, passerotto, ti piace?*
Capellone: *Oh! Metti giù le mani!*
Cameriera: *Ma va ! Non fare tanto il difficile. Nessuno ti tocca!*
Capellone: *Non mi scocciare!*
Cameriera: *Ti sei per caso fatto la messa in piega?*
La cameriera è andata dietro al banco e da lì pone una mano sulla nuca del capellone.

109. (P.M. 4 sec.)
Abram osserva la scena sorridendo.
Cameriera (f.c.): *Mhm' Che bella chioma!*
Capellone (f.c.): *Se non la pianti ti butto in faccia questo piatto di patate!*

110. (P.A. come fine 108. 10 sec.)
La cameriera da dietro il banco afferra il giovane e lo trascina a sé.
Cameriera (f.c.) *Eccoti prigioniero! Le forbici sono pronte!*

111. (P.A. 13 sec.)
MDP PAN. verso destra con il gruppo del flipper che ora cerca di tagliare i capelli al capellone.
Grassone: *Ecco! Fate presto!*
Georg: *È finito il tempo dei vagabondi!*
Il capellone tenta di liberarsi. La cameriera cade all'indietro fra i bicchieri. Risate.

112. (PP. 4 sec.)
Hials quasi si strozza per il gran ridere.

113. (P.M. 6 sec.)
Abram guarda verso di lui.
Abram: *Ti sei strozzato?*
Hials (f.c.): *Sì, e tu piantala di dire stronzate!*

114. (P.A. 5 sec.)
Hials: *Con quelle porcate di musica che avete e la sporcizia che avete addosso, ditemi come si fa a non strozzarsi!*

115. (P.A. 5 sec.)
Il capellone grida verso Hials:
Capellone: *Forse nemmeno ad Abram piacciono i beat!*

116. (PP. 4 sec.)
Georg: *Beh! A lui piacciono i finocchi!*

117. (P.A. 4 sec.)
La cameriera dietro al banco sghignazza.

118. (P.A. 16 sec.)
Abram vuol mettere un disco nel jukebox. Un giovanotto lo spinge di lato.
Giovanotto: *Ehi, tu spostati! Quello a noi non piace.*
MDP IND. con Abram e PAN. a destra verso il suo tavolo. Da destra arriva la cameriera.
Hials (f.c.): *Adesso avete offeso Abram!*
Cameriera: *Un altro mezzo litro?*
Abram annuisce.

119. (P.A. 36 sec.)
Il gruppo intorno al flipper guarda Abram minacciosamente.
Abram (f.c.): *Sì!*
1° giocatore: *Non fare lo stupido! Quando giochiamo non vogliamo musi lunghi!*
MDP verso destra PAN. a sinistra con la cameriera che porta la birra ad Abram. La cameriera di nuovo via da destra.
Tutti ridono. MDP PAN. con Abram verso destra davanti al gruppo del flipper fino alla porta.
Cameriera (f.c.): *Mi sento così strana!*
Abram: *Ciao a tutti!*
Cameriera: *Ciao!*
Abram esce. Il capellone lo segue con lo sguardo.
Capellone: *Stammi bene, fratello!*

120. (C.M. 16 sec.)
Mattino. Georg fa uscire dalla stalla un toro da monta. La MDP PAN. con lui verso destra poi verso sinistra, dove Hannelore e Zenta sono accanto ad una mucca alla catena. Il toro monta la mucca.
Georg (ad Hannelore): *Anche tu sei una bella vacca da monta! Guarda, Hannelore!*

121. (P.A. 41 sec.)
Il toro viene allontanato dalla mucca. MDP PAN. con Georg e il toro leggermente a destra poi a sinistra in direzione della stalla.
Georg: *Avanti, bestiaccia, muoviti. Con me non attacca oggi. Avanti!*

122. (P.A. 190 sec.)
Il sindaco, Georg e Abram accanto alla puleggia in movimento della trebbiatrice.
Abram: *Non c'era nemmeno una goccia d'olio. Quando non si adopera per molto tempo bisogna controllarla ogni tanto.*
Georg: *Adesso funziona?*
Abram: *Attento che non si scassi tutto!*
Sindaco: *Quello che conta è che funzioni di nuovo.*
Abram: *Provo subito.*
Breve PAN. verso destra, Abram entra nella trebbiatrice. MDP avanza verso destra con Georg che si arrampica un po' e grida.
Georg: *Sapete cos'era? Lo volete sapere?*
Si arrampica un po' di più. PAN. verso l'alto in direzione di Zenta, la macellaia, il turco. Georg grida.

Georg: *La trebbiatrice funziona. Ci voleva proprio Abram! Adesso l'ha ingrassata e va meglio. Già, lui è uno specialista, se ne intende di vasellina eh?*
PAN. in basso. La macellaia si sta arrampicando. Georg si china verso Barbara.
Georg: *Vero Barbara che tu gli fai mangiare roba con molto olio?*
Barbara: *E lasciatemi in pace con le vostre porcherie!*
Tutti in basso intorno a lei.
Georg: *Cosa, le nostre porcherie?*
Macellaia: *Barbara, tu sai bene, chi porta le porcherie in paese! Noi dobbiamo difenderci dal sudiciume!*
Barbara: *E io che c'entro? Lasciatemi in pace una buona volta! Tutto questo perché Abram è mio figlio!*
Abram arriva da destra.
Abram: *Su mamma... Non c'è da arrabbiarsi!*
Barbara: *Non c'è da arrabbiarsi! A me importa quello che dice la gente! Perché con la gente ci devo vivere! È meglio che tu te ne vada dal paese e subito!*
Abram: *Non ricevo ordini da te! Ho diritto, come te, di rimanere qui.*
Barbara: *Tu non hai nessun diritto! Non si ha nessun diritto quando si va contro natura. Spero che te ne diano tante che ti costringano ad andartene, spero veramente che ti caccino dal paese. Lo spero proprio. Qui non siamo in città dove si ragiona in un altro modo. Noi siamo all'antica. Lo so, sai, perché ce l'hanno con te!*
Abram: *Esatto!*
Barbara: *E dillo che te la intendi con gli uomini! Lo sanno tutti!*
Abram: *E con questo?*
Macellaia: *Guarda che faccia tosta! Se è vero, abbi il coraggio di ammetterlo. Dì che cosa sei! Dillo: sono così!*
Barbara va via da destra piangendo.
Maria (f.c.): *Ehi Abram...* (venendo in c. da destra) *...hai finito? Andiamo?*
Maria: *Beh, che è successo?*
Macellaia (a Maria): *Qualcosa che non ti va?*
Maria: *Ernstl!*
MDP con lei a destra dove Ernstl si sta azzuffando con Franzl.
Georg la segue insidioso.
Georg: *Bel ragazzo Abram, eh? Ma con lui è più facile che ci riesca io!*
Maria: *Non so di cosa stai parlando. Ernstl!*
Maria corre nuovamente verso i bambini, mentre la MDP rimane su Georg che ha visto Volker. Georg a Maria.
Georg: *Vuoi portarti a letto anche questo?*
Volker: *Sta zitto! Piantala!*
Georg: *Taci tu che ti fai pagare da lei! Non hai proprio niente da dire tu! Per caso ti fai pagare per andare a letto con lei?*
Volker: *Sta zitto.*
Georg lo afferra per il colletto.
Georg: *Ehi! Non meno uno storpio io!*
Maria è andata a prendere Ernstl e fa per allontanarsi.
Maria: *Vieni Ernstl! Vieni Volker, Abram andiamo!*

123. (PP. 3 sec.)
Faccia di Abram.
Macellaia (f.c.): *Ma bene, due alla volta adesso!*

124. (P.A. 3 sec.)
La macellaia in PP. In c.l. sono tutti intorno ad Abram.
Macellaia: *La gente per bene non può mescolarsi a gentaglia come voi!*

125. (Come fine 122. 4 sec.)
Maria spinge a destra Ernstl allontanandolo da Franzl. In PP. Georg.

126. (P.A. come 124. 13 sec.)
Macellaia: *Ha ancora il marito caldo, si può dire, e si porta in casa due scapoli! Bisognerebbe arrestarla.*
MDP PAN. a destra. Maria, Ernstl, Abram vanno verso il cortile. (C.M.). Franzl li segue piagnucolando.

127. (PP. 3 sec.)
Ernstl tira fuori la lingua.

128. (C.M. come fine 126. 10 sec.)
Maria trascina via Ernstl. Hannelore e il sindaco sono usciti a sinistra dalla casa.
Sindaco: *Che fai? Non ha ancora finito, Abram?*
Georg: *Sì, sì.*

129. (P.A. fino a C.M. 5 sec.)
Barbara, gli occhi rossi di pianto, si avvicina alla trebbiatrice di fronte alla MDP.

130. (P.A. 21 sec.)
Riprendono tutti a lavorare. Musica.

131. (C.M. 21 sec.)
La grande ruota a vento sul cortile di Maria.
Fine musica.

132. (C.M. 7 sec.)
Maiale sul letamaio.

133. (C.M. 50 sec.)
Abram sta riparando un motorino. Volker tiene fermo il manubrio.
Abram: *Porco giuda!*
Volker: *Ogni volta che freno, salta in giù.*
Abram: *Il cambio funziona?*
Volker: *Funziona.*
Maria arriva da destra.
Maria: *Ehi voi due!*
Volker: *Lascia perdere se non funziona. Andrò a far la spesa in bicicletta.*
Volker va via da sinistra.
Abram: *Può darsi che sia storto il telaio.*
Maria: *Abram, era più importante aggiustare il trattore e il legatore!*
Abram: *Per il legatore ho bisogno di un pezzo di ricambio.*
Volker in c.l. va a destra verso il cortile.
Maria: *Non vuoi fare colazione prima?*
Volker: *Non fa niente!*
MDP PAN. con Volker a destra.
Maria (f.c.): *Di sicuro andrai all'osteria, eh?*

134. (P.A. 29 sec.)
Abram e Maria accanto al motorino. In C.L. Ernstl sulla galleria.
Maria: *C'è bisogno di un nuovo legatore. Il mio povero Max è stato il primo in paese ad averne uno. Se ne intendeva, lui, di meccanica, come te! A Volker invece non piace e mi fa venire una rabbia! Vieni a mangiare un boccone.*
MDP segue Maria verso destra in direzione della casa. Maria vede Ernstl.
Maria: *Non leggere quella roba, altrimenti non dormi.*

135. (C.M. 13 sec.)
MDP PAN. con Ernstl giù per le scale a sinistra, 180°, nel cortile. Maria rincorre Ernstl.
Maria (f.c.): *Dove hai ripreso quella roba! Ernstl!* (in c.) *Dammi quel giornaletto subito!*

136. (P.A. 15 sec.)
Ernstl: *Juhu!*
Arriva correndo sul pianerottolo, MDP con lui a destra. Si nasconde dietro una cassa. Maria corre verso destra passando davanti alla MDP.
Maria (f.c.): *Ernstl, torna subito giù!*
MDP verso destra, con Ernstl che si nasconde dietro le spalle di Maria che lo crede sul lucernaio. Ernstl tocca leggermente la madre su una spalla e corre a destra verso la cucina.
Maria: *Adesso ti do uno schiaffone!*

137. (P.A. 9 sec.)
Interno cucina. Ernstl e Maria si rincorrono intorno al tavolo.
Maria: *Dammelo! Dammelo subito!*

138. (P.M. 3 sec.)
Maria, all'estremità del tavolo, ride.

139. (P.M. 3 sec.)
Ernstl, all'altra estremità, ride anche lui.

140. (Come 138. 2 sec.)
Maria.

141. (Come 139. 3 sec.)
Ernstl scaraventa una mela sul tavolo.

142. (Come 140. 2 sec.)
Il volto di Maria s'irrigidisce.

143. (P.A. 128 sec.)
Abram appare sulla porta di casa in c.l. Ernstl corre verso l'altra porta interna.
Abram: *Posso lavarmi le mani?*
Maria: *Sì, là.*
Maria porta da mangiare. MDP obl. a sinistra PAN. con i due a destra verso il tavolo.
Maria: *Siediti là.*
Abram mangia. Maria siede accanto a lui. Sta a guardarlo.
Maria: *Non intendo più spendere soldi per Ernstl. Purtroppo è un deficiente, e non c'è niente da fare. Ho già speso abbastanza. Non hai idea di quanto costi cara la demenza. Con i soldi che ho speso avrebbe potuto studiare.*
Dietro a lei intanto Ernstl si è affacciato dall'esterno alla finestra aperta e guarda dentro con occhi stralunati.
Maria: *L'istituto non è stato utile a niente l'anno scorso, e ho speso un sacco di soldi. Per cosa poi? Per niente! Buon appetito.*
Abram: *Grazie.*
Maria va a prendere delle sigarette.
Maria: *Quello che mi fa più rabbia è che non mi dice una parola. Muto come un pesce, quando gli chiedi qualcosa. Quante volte gli dico di essere educato e di rispondere quando lo interrogano. Macché! Muto come un pesce! Anche se uno ha il mal di testa, deve essere garbato, dico io, ma lui niente, non capisce. Tu hai perduto la testa ma io ti faccio vedere che la mia ce l'ho e come!*
Maria esce a sinistra di c. Ernstl appare di nuovo alla finestra.
Ernstl: *Quanto tempo rimani?*
Abram: *Dipende!*
Ernstl: *Mia madre non mi vuol bene.*
Abram: *Ah, sono idee tue.*
Ernstl (borbotta qualcosa).
Da sinistra torna Maria, si china verso Abram. A Ernstl:
Maria: *Cosa gli stai dicendo?*

144. (P.A. 8 sec.)
Ernstl nel riguadro della finestra.

Maria (f.c.): *Questo è giusto!*
Ernstl: *Mamma vuoi morire?*
Maria (f.c.): *Ernstl!*
Ernstl: *Ho sognato che eri morta.*

145. (P.A. 3 sec.)
Dall'esterno. Maria guarda atterrita nella MDP.
Ernstl: *E' vero, ma non mi toccare!*
Ernstl corre a nascondersi dietro una catasta di legna.

146. (Come 144. 6 sec.)
Ernstl: *Juhu!*

147. (Come 145. 5 sec.)
Maria: *Se non fosse pazzo!*

148. (C.M. 8 sec.)
Ernstl fa il diavolo a quattro sulla catasta di legna.
Hannelore (f.c.): *Abram!*

149. (C.M. 4 sec.)
Hannelore arriva correndo da destra in direzione della finestra della cucina. Sulla catasta di legna: Ernstl.
Hannelore: *Abram!*

150. (C.M. fino a PP. 19 sec.)
Hannelore va a destra passando davanti al giardino.
Ernstl in C.L. salta dalla catasta, per tagliarle la strada. MDP a sinistra e si ferma su Hannelore lungo la siepe verso sinistra.
Hannelore: *Abram!*
La testa di Ernstl sbuca da dietro un asse.
Ernstl: *Non vogliamo puttane qui!*
Hannelore: *Ah sta zitto tu!*
Abram (f.c.): *Ciao Hannelore!*

151. (P.A. 12 sec.)
Abram, davanti alla porta di casa, guarda verso Hannelore.
Abram: *Che c'è?*
Hannelore: *Ieri poi sono andata al caffè, ma tu non c'eri più.*
In c.l. nel cortile a sinistra Ernstl rincorre un gatto.
Hannelore: *Senti Abram, in paese sparlano di te!*
Abram: *E allora?*
Abram esce di c. a sinistra. MDP rimane su Hannelore.

152. (P.M. 44 sec.)
MDP in basso. Abram solleva un arnese da lavoro, PAN. con lui verso l'alto in direzione di Hannelore.
Hannelore: *Dicono che vai con gli uomini.*
MDP PAN. con i due lievemente a sinistra verso la gru. Ernstl sta in agguato dietro la gru.
Hannelore: *Non essere arrabbiato con me!*
Ernstl: *Perché parli troppo?*
Hannelore: *Taci tu che non capisci niente!*
MDP di nuovo con Hannelore avanti a sinistra su Abram, che mette in moto la gru.
Hannelore: *Io non ci credo, ma la gente parla.*

153. (P.M. 4 sec.)
La testa di Ernst al di sopra dello sportello. Hannelore cerca di colpirlo con uno
Ernstl: *Mandala via!*
Hannelore dà un colpo allo sportello. Ernstl sparisce dallo sportello.
Hannelore: *Adesso però basta!*

154. (PP. 3 sec.)
La testa di Ernstl al di sopra dello sportello. Hannelore cerca di colpirlo con uno schiaffo, ma Ernstl la scansa accucciandosi dietro lo sportello.

155. (PP. 3 sec.)
Hannelore dietro lo sportello, la mano ancora alzata per lo schiaffo non arrivato a segno.
Hannelore: *Cretino!*

156. (PP. 4 sec.)
Ernstl gesticola.
Ernstl: *Tu sei una sporcacciona. Si-i ... Una sporcacciona!*

157. (P.A. 4 sec.)
Hannelore con Abram accanto alla gru.
Hannelore: *Abram! E aiutami! Non mi piace che lui parli così!*
Abram: *Ernstl!*

158. (PP. fino a C.M. 15 sec.)
Ernstl: *Puttana!*
Hannelore affera Ernstl e lo spinge lontano dalla MDP verso il cortile.
Hannelore: *Deficiente! Imbecille!*
Abram ad Hannelore: *Adesso sta' ferma, basta!*
Hannelore continua a spingere Ernstl. Maria esce dalla casa correndo da sinistra. Lieve PAN. a destra.
Maria: *Beh! Che sta succedendo qui?*
Ernstl: *Mamma, quella mi vuole picchiare!*
Hannelore: *Chi è stato il primo a cominciare?*
Maria: *Vattene, qui non ti vogliamo.*
Maria afferra Hannelore per un braccio e la conduce verso destra. MDP le accompagna.
Hannelore: *Abram, e aiutami no? Devo parlarti!*

159. (P.A. 3 sec.)
Sulla gru. Abram guarda in MDP.

160. (C.M. 5 sec.)
Ernstl si arrampica come uno scoiattolo sulla catasta di legna.
Hannelore: *Vieni Abram!*

161. (P.A. fino a C.M. 7 sec.)
Maria spinge Hannelore lontano da sé.
Hannelore: *Guarda cosa mi sta facendo!*
Hannelore (dando arrabbiata un calcio a un maiale): *Sei cattivo! Cattivo! Non voglio più vederti! Sei un vigliacco, Abram!*

162. (C.M. 5 sec.)
Ernstl spia da sopra la catasta.
Hannelore: *Non te la perdonerò mai!*
Entra in c. dal basso a sinistra. Dall'alto della catasta Ernstl le getta addosso un pezzo di legno colpendola alla schiena. Hannelore si contorce gridando.

163. (PP. 2 sec.)
Ernstl sulla catasta, esultante.

164 (Come 162. 11 sec.)
Hannelore si riprende e cammina barcollando.
Ernstl (dall'alto): *Ben ti sta!*
Hannelore piangendo si avvia verso i campi.

165. (P.A. 37 sec.)
Drogheria. Volker sta facendo la spesa.
Commessa: *Così?*

Volker: *E' tutto.*
Commessa: *Sono 6 marchi e 35 pfenning, — e dica a Maria che paghi i debiti. Lei dà da mangiare ai delinquenti, a noi, però, ci deve pagare. Glielo dica!*
Volker esce dal negozio e va davanti alla vetrina.
Uomo sulla porta: *Chissà che faccia farà!*
Commessa (guardando dalla finestra): *Adesso dovrà pompare.*
Volker si accorge che gli hanno sgonfiato la bicicletta.
Volker: *Puttana Eva! Se lo trovo gli rompo la schiena.*
Uomo sulla porta: *Ti si è sgonfiata eh? Vedi cosa vuol dire diventare vecchio?*
Volker pompa.
2° Uomo: *Fatti aiutare da Abram, se gli rimane tempo!*

166. (TOTALE. 43 sec.)
La MDP accompagna Hannelore per il campo da sinistra a destra. Attacco musica. Hannelore scende per il pendio e sparisce nella valle.

167. (TOTALE fino a P.M. 30 sec.)
Autostrada. Una macchina sportiva sfreccia verso il ponte. La MDP PAN. con l'auto a 180° a sinistra verso il lato opposto. Abram e Ernstl con il motorino appoggiato alla ringhiera seguono con lo sguardo l'auto.
(P.M.)
Ernstl: *Speriamo che non gli capiti un incidente!*
Abram: *Ma dai!*
Ernstl spinge il motorino su cui siede Abram.
Abram (f.c.): *Adesso ti lascio. Me ne vado.* (in c.) *Posso?*
Abram parte verso destra, attraversa il ponte e imbocca una stradina.
Ernstl (f.c.): *Abram!*
Ernstl gli corre dietro.
Ernstl (in c.): *Fermati! Fermati!*

168. (P.A. 3 sec.)
Ernstl all'estremità del ponte guarda in direzione di Abram.
Ernstl: *Abram aspetta!*

169. (TOTALE. 3 sec.)
Abram gira rapido a sinistra.

170. (P.A. come 168. 6 sec.)
Ernstl sempre all'estremità del ponte. F.c. si sente la moto di Abram che sta tornando indietro.
Ernstl: *Torna indietro — juhu!*
Ernstl esce di c. a destra.

171. (C.M. fino a P.M. 20 sec.)
Ernstl corre incontro ad Abram.
Ernstl: *Fammi provare!*
MDP con i due a destra sul ponte.
Abram: *Va bene.*
Ernstl monta in sella.
Abram: *Dài, siediti. Questa è la frizione. La devi tenere ben salda. Adesso, dài gas, e lasciala andare lentamente. Così.*

172. (P.A. 20 sec.)
Abram spinge il motorino.
Abram: *Aspetta, non così in fretta. Un po' più piano. Così. Va bene. Prova ancora. Va bene.*
Lascia andare Ernstl.
La MDP lo segue.
Ernstl verso MDP. Cade a destra contro la ringhiera di ferro.
Abram: *Ti sei fatto male?*

Ernstl: *No.*
Abram: *Ti sei sporcato. Non hai preso paura vero?*
Ernstl: *Guarda!*

173. (C.M. fino a P.M. PP. 16 sec.)
La MDP PAN. con una corriera che sta passando sotto il ponte verso destra in direzione di Abram ed Esrntl. PP. Abram ed Ernstl.
Ernstl: *Aha, vorrei fare un viaggio lungo lungo!*
Abram: *Una volta con la mia motocicletta sono andato in Olanda... Arrivai...*

174. (PP. 3 sec.)
Ernstl ascolta.
Abram (f.c.): *...fino a Rotterdam.*

175. (PP. 8 sec.)
Abram sorride.
Ernstl (f.c.): *Io invece non sono mai andato da nessuna parte.*
Abram: *Se vuoi, una volta possiamo fare un viaggio insieme!*
Ernstl (f.c.): *Oh sì, presto!*
Abram: *Be', non appena avrò un po' di soldi...*

176. (PP. 4 sec.)
Ernstl, mentre Abram gli accarezza la faccia.
Abram (f.c.): *...vero che tu vieni con me?*

177. (come 175. 3 sec.)
Abram sorride con tenerezza.
Abram: *Vedrai...*

178. (come 176. 4 sec.)
Ernstl. Abram gli tira affettuosamente il naso.
Abram (f.c.): *...Ci divertiremo un mondo noi due!*
Ernstl manda grida di contentezza, e si accuccia.

179. (come 177. 3 sec.)
Faccia di Abram.

180. (P.A. 15 sec.)
Abram e Ernstl si azzuffano allegramente sul ponte.
Da destra arriva in c. una Mercedes con rimorchio.
Si dirige verso sinistra. MDP PAN. con l'auto. L'auto si ferma. Smontano la macellaia e Franzl.
Macellaia: *Ehi! Ernstl, che fai qui?*

181. (P.A. 10 sec.)
Abram e Ernstl guardano verso di lei.
Macellaia (f.c.): *Di sicuro tua madre non lo sa.*

182. (C.M. 10 sec.)
La macellaia accanto alla macchina. Al suo fianco a destra, Franzl che fa la pipì rivolto verso lo strapiombo.
Macellaia: *Ehi Ernstl, sali in macchina. Franzl! Tu rimani in macchina. Non sono cose che ti riguardano.*

183. (P.A. come 181. 11 sec.)
Abram ed Ernstl.
Macellaia (f.c.): *Beh, me ne vado ora, ma lo dico subito a tua madre.*
Ernstl per tutta risposta caccia fuori la lingua.

184. (C.M. 4 sec.)
L'auto della macellaia si allontana. F.c. si sentono le grida di Ernstl.

185. (P.M. fino a C.M. 63 sec.)
Hannelore siede su un vecchio legatore nei pressi di un campo di grano. Da destra arriva Volker in bicicletta, di ritorno dalla drogheria.
MDP IND. e PAN. con Volker lievemente verso sinistra.
Volker: *Che stai cercando?*
Hannelore: *Perché? Non posso star seduta qui?*
Volker: *Hai visto Abram?*
MDP PAN. leggermente in basso verso Volker, che si è chinato sul legatore.
Volker: *Lo stai aspettando?*
Hannelore (f.c.): *Non voglio vederlo mai più.* (Hannelore di nuovo in c.) *Mai più. Hai una birra?*
Volker: *Certo.*
Hannelore scivola giù. Volker si mette a trafficare intorno al legatore.
Hannelore: *Grazie.*
Volker: *Prego.*
Volker: *È tutto rovinato!*
Hannelore: *Oggi fa caldo.*
MDP li ha preceduti.
Hannelore esce di c. a sinistra. Volker lavora intorno al legatore e rimuove la lama.
Hannelore lo osserva.
Volker: *Maledizione, non riesco a lavorare se stai messa così.*
Hannelore (f.c.): *Perché? Come sto?*
Volker: *Sei sdraiata...*

186. (P.A. 19 sec.)
Hannelore distesa a gambe larghe sull'erba.
Volker (f.c.): *...come una puttana.*
Hannelore: *Perché? Non sono una puttana?*
Volker (f.c. e in c.): *E come se lo sei!*
Volker è entrato in campo da destra e si è gettato su Hannelore. Hannelore si divincola.
Hannelore: *Vattene, lasciami in pace. Vi credete tutti in diritto di palparmi!*
Hannelore esce di c. da destra.

187. (PP. 7 sec.)
Hannelore, sul legatore, beve la birra.
Volker (f.c.) ride.
La ragazza si volta verso di lui.
Hannelore: *Cos'hai da ridere, scemo?*

188. (come fine 186. 58 sec.)
Volker continua a ridere, disteso sull'erba. Si rialza. MDP PAN. con lui a destra in direzione del legatore.
Hannelore (f.c.): *Tra noi non c'è niente da fare, lo sai già!*
Volker di nuovo alle prese con l'attrezzo. Hannelore entra in c. da destra.
Volker: *La lama è tutta storta. Ci vorrà un marco.*
Hannelore: *Non puoi raddrizzarla?*
Volker: *Tieni forte!*
Hannelore: *Per me! Senza niente non prendi niente. A meno che non paghi.*
Volker: *Non voglio pagarti.*
Hannelore ride.
Volker: *Non ho un soldo.*
Hannelore: *Ti piace eh?*
Hannelore si è distesa sul grano davanti a Volker. Volker è di spalle alla MDP.
Volker: *È il piede. È proprio il piede.*
Hannelore: *Ma che maniera di comportarti. Non sono mica una bestia.*
Volker: *È sempre il piede. Presto, nasconditi.* (Un postino sbuca al bordo del campo).
Volker (spiando): *Arriva il postino, giù.*

189. (C.M. 7 sec.)
Volker spinge Hannelore sul grano.
Volker: *Non complicare le cose, presto.*
Hannelore: *Ma non fa niente!*
Volker è eccitato. Esce di c. a sinistra. Hannelore rimane rannicchiata tra il grano.
Volker (f.c.): *Ciao Otto!*

190. (P.A. 4 sec.)
Volker da dietro. Il postino ricambia il saluto.
Postino: *Ehi! Ciao!*
Volker si volta nuovamente.

191. (P.M. 4 sec.)
Hannelore beve birra seduta tra il grano.

192. (P.A. 5 sec.)
Volker cammina tra il grano in direzione di Hannelore. Si china.
Hannelore (f.c.): *Hai una paura matta di Maria eh? È lei che comanda, non è vero? È più vecchia di te anche.*

193. (PP. 9 sec.)
Hannelore ride verso destra in alto.
Volker (f.c.): *Piantala.*
Hannelore: *Anche lei è una puttana come me. Fa quello che faccio io, ma si permette di sbattermi fuori.*

194. (PP. 10 sec.)
Volker sdraiato. A sinistra si vede parzialmente Hannelore.
Volker: *Non è una che scherza!*

195. (Come 193. 14 sec.)
Hannelore con la birra. Beve. Guarda Volker.
Hannelore: *Se volessi potrei stare con te adesso. Però se voglio io! E poi dicono che la colpa è sempre mia.*

196. (Come 194. 31 sec.)
Volker guarda Hannelore.
Hannelore: *Non guardarmi così! Mio Dio, e che ti ho fatto!*
Volker l'afferra improvvisamente e la spinge a terra. Hannelore riesce a divincolarsi.
Hannelore: *Prima paga.*
Volker si siede nuovamente accanto a lei e la guarda.
Hannelore: *Ma perché non vai da Maria?*
Volker: *Sei andata col fornaio, con Frieder e con Abram!*
Hannelore: *Ma non con te.*
Volker si rialza e afferra Hannelore.
Hannelore: *No, lasciami andare. Ho bevuto troppa birra.*
Spinge Volker f.c. a destra.

197. (P.M. 6 sec.)
Hannelore.
Volker torna in c. dal basso e afferra Hannelore. Su di lei distesa.
Volker: *E va bene, ti pago, ti pago! Faccio tutto quello che vuoi!*

198. (PP. 23 sec.)
Hannelore e Volker lottano in mezzo al grano. Hannelore si libera ancora una volta. Poi si siede e si sbottona la camicetta.
Hannelore: *E va bene, però dopo mi devi dare subito i soldi.*
Volker: *Non ho molto tempo. Ti pago, sta tranquilla.*
Volker si getta su di lei.
Volker: *Lascia, va bene così.*
Si sdraiano gemendo sul grano.

199. (C.M. 25 sec.)
Abram arriva con il motorino nella stradina da destra a sinistra.
Dietro a lui siede Ernstl che lascia grida di gioia.
MDP PAN. con il motorino verso sinistra.
Da sinistra entra in c. la Mercedes della macellaia e si ferma davanti al motorino. Maria balza a terra.
Maria: *Allora è vero!*
Abram: *Che cosa?*
Maria gli dà due schiaffi.
Macellaia (in auto): *Non muoverti.*
Maria: *E non farti più vedere.*
Maria trascina Ernstl sull'auto; al volante la macellaia.
Macellaia: *Un tipo così non può vivere con noi. Barbara dovrà assolutamente capirlo.*
Maria (sul punto di salire in macchina): *I tuoi arnesi te li riporterà Volker.*
Maria chiude lo sportello. Lo riapre e smonta nuovamente.

200. (P.A. 8 sec.)
Maria accanto allo sportello della macchina.
Maria: *Dammi il motorino.*
MDP PAN. con la donna verso destra. Maria prende il motorino.
Macellaia (f.c.): *Dà qui.*
Insieme escono nuovamente di c. a sinistra. MDP rimane sulla faccia meravigliata di Abram.

201. (P.A. 17 sec.)
Le due donne caricano il motorino sul portabagagli. Nel salire in macchina la macellaia dice:
Macellaia: *Bisogna avvertire la polizia.*
L'auto esce di c. a destra.
Abram rimane avvolto in una nuvola di polvere guarda l'auto che si allontana.

202. (P.A. fino a PP. 24 sec.)
Dal campo di grano sbucano Hannelore e Volker e si dirigono verso la MDP. (Attacco musica).

203. (TOTALE. 9 sec.)
C.L.L. dalla collina: il villaggio. (Fine musica).

204. (C.M. fino a P.A. 26 sec.)
Il sindaco, Georg e Max fanno uscire dalla stalla un maiale che tenta di fuggire, tenendolo per le orecchie. MDP si alza lentamente.
Arrivano da tutte le parti: Hials, Franzl, la macellaia, Zenta; il sindaco uccide il maiale. Da destra arriva Barbara con due grossi secchi. Il sindaco si pone dietro a Hials e guarda verso il basso.

205. (PP. 5 sec.)
La mano di Hials sgozza il maiale con il coltello. Il sangue sprizza nei secchi.

206. (Come fine 204. 27 sec.)
In PP. una caldaia.
Hials, Max e la macellaia s'inginocchiano accanto al maiale. Il sindaco rimane in c.l.
Sindaco: *Il sangue deve uscire tutto. Là dentro. E mescolate.*
Zenta è a sinistra.
Zenta: *Di solito se lo fanno fare nei vespasiani delle stazioni.*
Georg: *Cosa?*
Zenta: *Farsi slacciare i pantaloni!*
Hials: *Non ne hanno bisogno lì, li hanno già slacciati!*
Max: *Portate l'acqua.*
Zenta: *Eh sì, nei vespasiani. Ma quelli li ha visti perfettamente, sul ponte...*

207. (P.A. 14 sec.)
Max, Georg, la macellaia alzano il maiale verso la caldaia.
Zenta (f.c.): *...la macellaia.*
Macellaia: *Su, hop!*
Il maiale viene immerso nella caldaia.
Macellaia: *La pece qui!*
Hials (f.c.): *Una bella scrofa!*
La testa del maiale nell'acqua bollente.
Viene gettata pece nella caldaia.

208. (PP. 5 sec.)
Testa del maiale nell'acqua bollente.
Mani che raschiano la testa del maiale.
Macellaia (f.c.): *Non guardare, ho detto a Franzl. È difficile...*

209. (PP. 3 sec.)
Zampe posteriori del maiale nell'acqua.
Macellaia (f.c.): *...tirar su i ragazzi!*

210. (PP. 3 sec.)
Macellaia.
Macellaia: *Con quello che succede è difficile mantenere la moralità.*

211. (PP. 3 sec.)
Faccia angosciata di Barbara.

212. (P.M. 4 sec.)
Il maiale viene girato nella caldaia con l'uso di catene.
Macellaia (f.c.): *Rigiratelo!*

213. (PP. 4 sec.)
Franzl guarda rapito in direzione del maiale.
Zenta (f.c.): *E Ernstl?...*
Macellaia (f.c.): *Cosa?*
Zenta (f.c.): *Sì...*

214. (P.A. 6 sec.)
Zenta tira in c. un tavolo da destra.
Zenta: *Come si è comportato? Cosa gli ha fatto Abram? C'è riuscito?*
Paula: *Riuscito — Per forza, l'ha violentato!*
La macellaia si china.
Macellaia: *Adesso!*

215. (P.A. 17 sec.)
La macellaia infila una mano nella caldaia.
Il maiale viene sollevato.
Macellaia: *Tiratelo su!*
Georg: *Accidenti com'è pesante!*
Macellaia: *Ah! Alzatelo!*
Max: *Acqua bollente.*
Barbara entra in c. da destra e getta l'acqua sul maiale.
Sindaco f.c.): *Mantenete costante il fuoco altrimenti l'acqua non sarà mai bollente.*
Macellaia (in c.): *Bisogna proprio che te lo dica, Barbara, una volta per tutte. Devo proprio dirtelo, ma tu sei sua madre, non è colpa tua.*
Barbara esce di c. a destra.

216. (P.A. 12 sec.)
Barbara guarda in direzione della macellaia. Poi MDP PAN. con lei a destra.
Barbara: *Ho fatto quello che potevo, perché diventasse un uomo come si deve. L'ho picchiato a sangue fino a farmi gonfiare le mani. L'ho chiuso in casa!*
Macellaia: *Evidentemente, dovevi dargliene il doppio!*

C.L.
Paula: *Guardate me!*

217. (PP. 9 sec.)
Paula sta mangiando un gelato.
Paula: *Ne ho prese tante dai miei genitori, che sono diventata di tutti i colori. E che ne è stato di me?*
A sinistra, vicino a Paula, Hials e Georg appendono il maiale a un uncino.
Hials (f.c.): *Ohoh! Su!*
Georg (a Paula): *E come gridavi! Come questa scrofa, poco fa!*

218. (P.A. 8 sec.)
A destra, il maiale appeso all'uncino. Hials e Georg avanzano per lavorarlo.
Hials: *Non sarebbe meglio cucirgli completamente i pantaloni a quelli?*
Tutti ridono.

219. (P.M. 14 sec.)
Georg corre verso Paula con la testa del maiale in mano. La ragazza scappa.
Georg: *Come gridavi!*
Paula: *Idiota!*
Franzl (f.c.): *Io non ho paura: non fa più niente.*
Georg: *Dalle un bacetto!*
Macellaia (f.c.): *Non azzardarti sai!*
Franzl bacia la testa del maiale. Da destra arriva la macellaia che gli dà uno schiaffo.
Macellaia: *Sporcaccione! Va via! Va a lavorare!*
Georg: *Ma va, quando la mangia, se la deve pur mettere in bocca!*

220. (P.A. come 218. 9 sec.)
Hials e Barbara accanto al maiale.
Georg (f.c.): *È bella fresca!*
Barbara: *L'ho quasi accoppato di botte, lo giuro. Cosa posso farci io se è venuto fuori un sudicione?*
Zenta (f.c.): *Ma sei sua madre e gli devi parlare seriamente.*

221. (PP. 6 sec.)
Zenta.
Zenta: *È tuo figlio, Barbara, non ti sembra naturale?*
Macellaia (f.c.): *Forse è per questo che è diventato così!*

222. (P.A. 7 sec.)
Barbara fissa la macellaia.
Barbara: *Come, cos'hai detto?*
Barbara si volta e se ne va.
Hials (f.c.): *Alziamolo.*
Georg (f.c.): *Prendiamolo di qua!*

223. (P.A. 9 sec.)
Georg si carica un mezzo maiale sulle spalle.
Va verso destra.
Zenta e Max suo marito, accanto al maiale.
Zenta: *E muoviti, sii uomo! Non stare lì impalato! O hai disimparato a lavorare in fabbrica?*
Max: *Che discorsi fai? Vuoi dire che sono uno sfaticato?*
Max (frattanto f.c.): *Sta a vedere ora che i soldi me li regalano!*

224. (P.A. 29 sec.)
Georg entra cantando nel lavatoio con il mezzo maiale sulle spalle. Passa davanti a Barbara. PAN. con lui verso destra indietro ad un tavolo, dove siede Hials. Hials si unisce al canto. Il sindaco aiuta Georg a scaricare il maiale.
MDP IND. PAN. con Georg verso destra. Georg va incontro a Hannelore che china

sulla caldaia sta attizzando il fuoco. Georg si strofina con la pancia contro il sedere di Hannelore, facendo un gesto osceno.
Georg: *È così che si fa eh! Tu sei pratica!*
Sindaco: *E smettila!*
Georg: *Tu ci sai fare vero?*
Hannelore: *C'è troppa legna.*

225. (P.A. 11 sec.)
Barbara, ad un tavolo, strizza delle budella.
Sindaco (f.c.): *Hannelore, attenta che se rompi la griglia la devi ricomperare!*
Macellaia (f.c.): *Aprite un po' la finestra! Così fa un po' di corrente!*

226. (P.A. 25 sec.)
Georg davanti al recinto dei maiali fa annusare la testa mozza della scrofa agli altri maiali.
Georg: *Su bambini!*
Georg corre ridendo verso sinistra con la testa del maiale in mano. MDP PAN. con lui verso sinistra nel locale dei lavatoi. La maestra entra, e Georg esce a sinistra.
Maestra: *Beh, ancora al lavoro? Credevo che veniste alle prove del coro.*
Macellaia: *E come si fa, non vedi?*
Un'orda di ragazzini schiamazzanti irrompe nella stanza. MDP PAN. da destra a sinistra su Georg che ha posato la testa del maiale su un ceppo.
Georg: *Ehi silenzio voi! Non avete nessuna educazione?*

227. (PP. 2 sec.)
Georg alza la scure.

228. (PP. 2 sec.)
La scure taglia in due la testa del maiale.
Georg (f.c.): *Ecco fatto!*

229. (P.A. 14 sec.)
Bambini (in c.l.): *Mmmh!*
La maestra guarda la macellaia.
Maestra: *E allora Franzl? Fai ogni tanto i compiti adesso che è finito il raccolto?*
Macellaia: *Il ragazzo aiuta molto.*
Maestra: *Beh, basterebbe un'ora al giorno, tanto per tenersi in esercizio.*
Macellaia: *Noi che non siamo andati a scuola abbiamo fatto bene, perché per lo meno non siamo diventati degli smidollati.*

230. (P.M. 5 sec.)
Hials soffia nelle budella del maiale. Alla sua destra il sindaco alza minacciosamente una mano.
Sindaco: *Chiesa e scuola lasciamole fuori di qui eh, Maestra?*
Georg (f.c.): *Altrimenti ci ribelliamo. E adesso vieni nella caldaia!*

231. (P.M. 8 sec.)
Da sinistra arriva la moglie del sindaco con un vassoio di tazze di caffè. MDP PAN. con lei verso destra.
Macellaia: *Georg!*
Georg (f.c.): *Ah, ecco il caffè!*
Viene distribuito il caffè.

232. (PP. 11 sec.)
Georg immerge nell'acqua bollente un colino colmo di cervello. I bambini osservano ad occhi spalancati.
Georg (f.c.): *Lavaggio del cervello!*
Toglie il colino dall'acqua e sparge sale sul cervello. PAN. verso l'alto.
Georg: *Adesso di cattiveria non ne ha più!*

233. (P.A. 5 sec.)
La maestra accanto alla macellaia. Stanno bevendo caffè. La maestra fa fatica a nascondere la nausea.
Georg (f.c.): *Dì la verità che viene l'acquolina in bocca!*
MDP PAN. dal basso sul tavolo in un secchio di cervello.

234. (P.A. 13 sec.)
Tutti attorno al tavolo grande.
Georg: *Tu sta buono.* (Alla maestra) *Vuoi assaggiare?*
Maestra: *No, non ho fame.*
Georg: *Toh!*
Sindaco: *Prova. È molto buono.*
Franzl: *A me piace molto.*

235. (PP. 3 sec.)
La faccia stravolta della maestra.
Sindaco (f.c.): *Ah ah, non ha coraggio!*

236. (PP. 4 sec.)
Hials: *Ah ah, non vuole cervello perché è troppo intelligente!*
Tutti ridono.

237. (P.M. 13 sec.)
Georg, Hannelore e Max bevono birra. Max di spalle alla MDP.
Max: *Hannelore invece lo mangia volentieri. Toh, mangia!*
E con la mano le riempie di cervello la bocca.
Max: *Toh, ancora!*
Moglie sindaco: *Il grasso mi serve per condire.*

238. (P.A. 18 sec.)
La maestra sempre in preda alla nausea. Esce di c. a sinistra.
Macellaia (a Franzl): *Via! Di corsa!*
I bambini fanno il diavolo a quattro attorno al tavolo. La moglie del sindaco raccoglie il vassoio vuoto ed esce di faccia. Raggiunge la maestra. MDP PAN. con lei.
Moglie sindaco (alla maestra): *Vieni a prendere il caffè con me.*
Un bambino le consegna qualcosa.
Bambino: *C'è ancora qualcosa!*
Moglie sindaco: *Grazie. 'Giorno Paula.*
Paula entra in c. da sinistra. Sotto il braccio ha un transistor che sta suonando.
Paula: *Ciao, « sindachessa »!*
MDP PAN. con Paula nuovamente verso destra all'interno del lavatoio..

239. (P.A. 16 sec.)
Max e Georg con Hannelore che piange.
Hannelore: *Devo bere perché sono triste!*
Georg: *Perché?*
Macellaia: *Perché il suo moroso se la fa con gli uomini!*
Tutti ridono.

240. (P.M. 3 sec.)
Barbara inginocchiata davanti alla stufa fumosa guarda in su.

241. (P.A. 2 sec.)
Un bambino arriva correndo in MDP da una nuvola di fumo. Soffia come un gatto arrabbiato e ha le dita contratte ad artiglio.

242. (PP. 4 sec.)
Paula di spalle alla MDP davanti a uno specchio: si sta truccando le labbra.

243. (P.A. 9 sec.)
Georg si china verso Hannelore e la stringe a sé.
Georg: *Lore, ti consoliamo noi!*

Max si avvicina. Anche lui vuol baciare Hannelore. Georg lo respinge.

244. (PP. 5 sec.)
Franzl davanti a un mucchio di budella intento a gonfiarle.
Hials (f.c.): *Adesso cominciamo a tagliare.*

245. (P.A. 13 sec.)
Hials taglia la coda del maiale. La agita davanti al naso dei bambini. I bambini urlano La macellaia scaccia i bambini dal lavatoio. Franzl si prende un altro schiaffo

246. (P.A. 5 sec.)
Max, Hials, Georg rincorrono Hannelore nel retro del locale con la coda del maiale in mano.

247. (PP. 2 sec.)
Max appare da dietro un pilastro.

248. (P.A. 18 sec.)
Max e Georg solleticano Hannelore che grida come una pazza. Hials si unisce a loro.

249. (P.A. 3 sec.)
Zenta, la macellaia, Paula guardano ridendo in MDP.
Macellaia (con tono di rimprovero): *Hials!*

250. (P.A. 184 sec.)
Max e Hials tengono stretta Hannelore. Georg le sfila le mutandine. I tre cominciano a giocare con le mutandine passandosele dall'uno all'altro. MDP PAN. IND. con i tre poi a sinistra nella grande stanza dove tutti stanno osservando ridendo la scena. Paula si avvicina a Max e gli molla un ceffone. Improvviso silenzio. La macellaia spegne la radio di Paula.
Macellaia: *Adesso siete andati troppo in là!*
Sindaco: *Allora gente. Vogliamo ricominciare?*
Hannelore piange. Georg da una manata sulla pancia di Max e fa una smorfia.
Georg: *Porca puttana, ahi la mia pancia!*
Hannelore: *Non vado più con nessuno, con nessuno.*
Macellaia: *Se si trattasse soltanto di uno!*
Hannelore (grida): *E piantala tu!*
Macellaia (rabbiosa): *Cosa?*
Georg: *Adesso mi faccio una bella cacata qua in mezzo!*
Zenta: *Vattene, Georg!*
Georg (a Hannelore): *Non vuoi venire nemmeno con me? Con il fornaio, con Alois, con Max?*
Zenta tira via Max.
Zenta: *Mio marito lo lasci fuori.*
Paula: *E lasciatela stare: è incinta!*
Macellaia e Zenta (meravigliate): *Cosa?*
Paula: *È stato Abram!*
Silenzio. In c.l. Barbara ha fatto cadere a terra un attizzatoio. Georg ha una risata sforzata.
Macellaia: *Pure con le donne!*
Macellaia (a Hannelore): *Poveretta. Ha sistemato pure te! È ora di mettere a posto quello sporcaccione!*
Hannelore: *Ma non è come dite voi!*
Hials: *Un tipo così va chiuso in galera.*
Hannelore corre verso l'esterno.
Hannelore: *Lasciatemi in pace!*
Macellaia: *Una cosa simile nel nostro paese! Dite quel che vi pare, ma ai tempi nostri queste porcherie non c'erano.*
Zenta: *No, non esistevano proprio!*
Hials: *L'avrebbero castrato!*

Macellaia: *Eccoli qua questi rammolliti! Nessuno che faccia un passo! Ma se nessuno si muove, mi muoverò ben io!*
Hials: *Bene!*
Georg (f.c.): *Cose che succedono!*
Hials: *Davvero!*
Hials alza metà maiale e va a destra verso lo specchio dove Paula sta pettinandosi.
Georg (f.c.): *Come farà quello a fare tutte e due le cose!*
Hials: *Potresti fare anche a meno di pettinarti sulle salsiccie! Se ti vedono li senti!*
Georg: *Eppure non sono troppo sicuro che sia stato Abram! Lei è una mignotta e a lui piace solo il culo!*

251. (P.A. 39 sec.)
Interno cucina moglie sindaco. La moglie del sindaco davanti al focolare sta preparando una pietanza a base di maiale.
Moglie sindaco: *Hanne è sparita di nuovo.*
MDP PAN. con lei verso sinistra. Zenta entra in c.
Zenta: *Era di nuovo ubriaca fradicia. Aveva la sbronza triste, e piangeva. Non capisco come possiate permetterle di vivere in casa vostra. Davvero non lo capisco. Non ha mangiato niente.*
Moglie sindaco: *Se non viene non mangia.*
La moglie del sindaco esce a sinistra. MDP PAN. a destra con Zenta verso la finestra. All'esterno si vedono dei boy-scouts che passano cantando. MDP PAN. avanti da destra a sinistra, alla terza finestra da cui Zenta sta osservando i boy-scouts.

252. (P.A. 35 sec.)
Cortile sindaco. Il parroco, la moglie del sindaco e il sindaco siedono ad un tavolo. Il parroco sta mangiando del maiale. Nello sfondo passano cantando i boy-scouts.
Parroco: *Magnifico!*
Moglie sindaco: *Che ne pensa della faccenda di Abram?*
Parroco: *È un problema grave, anche per la Chiesa.*
Moglie sindaco: *Non gli abbiamo ancora pagato la riparazione.*
Sindaco: *Non posso mica corrergli dietro!*
Guardano tutti verso i boy-scouts.

253. (PP. 56 sec.)
Interno cucina bettola villaggio. La macellaia sta telefonando.
Macellaia: *Il brigadiere Huber! È urgente!*
Georg (f.c.): *Una birra!*
MDP AVANTI nella bettola. Georg entra da sinistra.
Georg: *Una birra, padrona!*
Ostessa: *Subito.*
Macellaia (f.c.): *No, qui è Hopf, della macelleria Hopf. Mi conosce.*
MDP con Georg a destra nel locale. In C.L. in un angolo è seduta Hannelore. Sta piangendo.
Macellaia (f.c.): *Come? Mi metta in comunicazione per favore!*
MDP lievemente indietro, PAN. verso sinistra. Al tavolo di sinistra siedono tre uomini, Georg fermo davanti a loro. All'esterno si vedono i turchi.
Macellaia (f.c.): *Pronto! Il brigadiere Huber?*
Georg è nuovamente andato al banco a sinistra. Vede la macellaia. Ride.
Georg: *A chi starà telefonando?*
L'ostessa porta la birra a Georg.
Ostessa: *Salute!*
Georg: *A te, padrona!*
Georg manda giù un lungo sorso di birra. MDP PAN. con lui alla finestra davanti alla quale tre uomini siedono ad un tavolo. All'esterno vediamo i quattro turchi che parlano tra loro. Georg li osserva attraverso la finestra.
Georg: *Qualcosa riescono a portarsi a casa!*
1° uomo tavolo: *Già, già, e pensare che sono arrivati con le pezze al sedere!*

2° uomo tavolo: *Sì, però è finita la cuccagna!*
Georg è uscito di c. a sinistra.
Ostessa: *Adesso il nostro pane ce lo mangeremo da soli!*

254. (P.A. 34 sec.)
Esterno finestra bettola. I quattro turchi continuano a parlare tra loro. Georg entra in c. da sinistra e si avvicina al gruppo.
Georg: *Beh! Niente più patate eh, adesso? Adesso ancora micragna, vero?*
I turchi non gli badano. Un uomo con una borsa entra in c.
Uomo: *Adesso a casa vostra dovrete tirare la cinghia, vero?*
Georg: *Lo credo proprio anch'io!*
I turchi vanno alla fermata dell'autobus in C.L. Entrano in c. da destra Zenta e Max e si dirigono verso Georg. Georg porge a Max il boccale di birra.
Georg: *Toh, Max, bevi.*
Max: *Mhm, sì.*
Zenta: *Guarda chi c'è!*
MDP PAN. lievemente a sinistra.
Max: *Guarda chi si vede!*
Abram passa dietro a una staccionata e si dirige alla fermata dell'autobus. Ha una valigia in mano. Georg va verso di lui.
Georg: *Ehi, Abbi, dove stai andando così di corsa?*

255. (C.M. 23 sec.)
Da destra i quattro turchi si dirigono verso Paula. La chiamano.
Turco: *Paula, noi partire per Turchia. Non sapere se tornare. Molto tristi non vedere più te!*
Paula: *Sì, sì! Vi conosco io!*
Turco: *Buona fortuna e vita lunga!*
I turchi si congedano da Paula e le danno una scatola di cioccolatini.
Paula: *Grazie!*
MDP IND. e PAN. con loro. Paula a destra davanti alla bettola. Davanti alla finestra Zenta, Max, Georg, oste e ostessa. Paula si volta e fa vedere la scatola di dolci.
Max: *Bella!*
Paula (orgogliosa): *Cioccolatini.*
L'ostessa fa cenno a Georg di avvicinarsi.

256. (PP. 4 sec.)
L'ostessa mormora qualcosa a Georg.

257. (Come fine 255. 10 sec.)
MDP a sinistra e PAN. a destra su Abram. Georg afferra Abram da dietro.
Georg: *Abbi, se vuoi ti porto via con me! Dove vuoi!*
Abram alza la valigia. Georg tocca in modo osceno il sedere di Abram.

258. (PP. 3 sec.)
Due vecchi davanti alla bettola guardano e ridono.
Georg (f.c.): *Perché non mi fai provare eh?*

259. (Come fine 257. 8 sec.)
Abram tenta di divincolarsi. MDP AVANTI e PAN. a sinistra. Georg spinge Abram davanti a sé verso la piazza.
Georg: *Cammina, tesoro, cammina!*
260. (P.A. 3 sec.)
Tre donne ridono.

261. (Come fine 259. 46 sec.)
Georg spinge Abram a sinistra sulla strada. Vengono circondati da un gruppo di gente che sghignazza. Georg lascia andare Abram.
Georg: *Basta. Fa così perché ci siete voi!*

Abram esce di c. a sinistra. MDP PAN. con Georg a destra verso l'osteria.
Georg: *Altrimenti è tutta un'altra cosa!*
Georg è ora andato a destra verso il gruppo di Max, Zenta, Paula, ostessa. La macellaia arriva correndo da dietro la casa.
Macellaia: *Tutto a posto! Domani verranno ad arrestarlo!*
Ostessa: *Potevi risparmiare la spesa del telefono: se ne sta andando da solo.*
Hannelore esce di casa correndo.
Hannelore: *Abram!*
MDP AVANTI e PAN. verso sinistra.
La macellaia si avvia a sinistra verso la piazza che si trova in cima alla strada.
Georg (f.c.): *Non ci vuoi stare più, con me?*
MDP su Georg.
Georg (in c.): *Hai le tue cose, oggi? Abram, cuoricino mio!*
Tutti ridono.
La macellaia vicino a Georg.
Macellaia: *Non può più partire adesso. L'ho denunciato!*
Georg: *Ah, è per questo che telefonavi!*
Macellaia: *Ho paura per il mio Franzl, io! Ho solo lui al mondo!*
Dal C.L. arriva la corriera.
Georg: *Sì, sì.*
Tutti si spostano a destra e a sinistra per lasciar passare la corriera. La corriera passa a destra molto vicino alla MDP.

262. (P.A. 71 sec.)
PP corriera. Abram si appresta a montare in corriera. Hannelore si aggrappa a lui.
Hannelore: *Abram, non puoi andartene adesso!*
Abram si affretta verso lo sportello della corriera.
Hannelore: *Non ti faccio partire, Abram!*
Sono tutti intorno a lui, adesso.
Macellaia: *Ho già telefonato.*
Hannelore: *Non puoi lasciarmi sola.*
Macellaia: *E fate qualcosa, no?*
Abram fa per salire. Max e Georg lo afferrano.
Georg: *Questo è da vedersi. Adesso non parti più!*
Zenta: *La polizia viene apposta per te!*
Georg: *No, se fai storie ti chiudiamo in guardina. Cammina.*
MDP PAN. lievemente verso destra con Georg e Max che tirano Abram di lato. Abram si guarda intorno.
Uomo (f.c.): *Un tipo così ancora in circolazione!*
Abram si divincola con uno scatto e corre a destra, giù per la strada.
Hannelore (gridando): *Abram, Abram!*
La macellaia, Max, Zenta, trattengono Hannelore.
Macellaia: *Piantala, lascialo andare, Hannelore. Tanto domani lo prenderanno.*
Zenta: *La polizia.*
Hannelore: *Ma gli devo dire una cosa!*
Zenta: *Pensa se anche il bambino ti nasce finocchio! Una bella disgrazia sarebbe!*
Max: *Nou lo prendi più, è già lontano!*
Hannelore viene condotta f.c. a sinistra. I turchi in procinto di partire scambiano gli ultimi saluti. L'autista, dalla cabina, li sollecita a salire. MDP PAN. lievemente a destra. La corriera parte.

263. (TOTALE. 20 sec.)
Abram, con la valigia in mano, entra in c., attraversa il villaggio e si dirige verso la collina.
Alcuni ragazzetti lo circondano motteggiandolo. Volker arriva in c. da destra col motorino. Avanza nel villaggio.

264. (TOTALE. 47 sec.)
È il crepuscolo. Strada di campagna fuori del villaggio. Hannelore si dirige verso una

fermata della corriera. Dal C.L. arriva Volker in motorino. MDP AVANTI e PAN. a destra accanto ai due.
Volker: *Stai venendo da noi? Abram non si è visto.*
Hannelore: *Lasciami in pace.*
Volker: *Non mi mettere nei pasticci. Prenditi i soldi.*
Hannelore: *Non toccarmi! Mi sento male!*
Volker è rimasto indietro. MDP segue Hannelore da sola. Volker torna di nuovo in c. da C.L.
Volker: *Ti avverto, se lo dici a Maria ti spacco il cranio.*
RAPIDA INQ. a destra con Volker. Poi MDP si ferma e PAN. in alto a inq. una casa in costruzione su un pendio: Abram sparisce dietro a una porta. Hannelore da sinistra si arrampica correndo per il pendio.
Hannelore: *Abram!*

265. (P.A. 34 sec.)
Interno casa in costruzione. Abram cerca rifugio nel riquadro di una finestra.
Abram: *Che cosa vuoi?*
Hannelore (f.c.): *Abram!*
Abram: *Non gridare!*
Hannelore si china sul davanzale della finestra.
Hannelore: *Dove vuoi andare? Sono incinta. È tuo figlio! Non sei contento?*
Hannelore si allontana a destra dalla finestra e corre in casa.
Hannelore (f.c.): *Lo sanno tutti!*
MDP IND. e PAN. a destra.
I due si ritrovano sulla soglia della porta.
Hannelore: *Non puoi andartene via proprio adesso!*
Abram: *Figlio mio?*
Si stringe addosso ad Abram.
Hannelore: *Non ti faccio partire!*
Abram la spinge lontano da sé.
Abram: *Se ci penso mi vien da vomitare!*
F.c. si sente la tromba della corriera. Abram afferra la valigia.
Abram: *Tu dici che è mio — ma se fai la puttana! Vai con tutti! Ma cammina, sparisci o ti meno!*

266. (C.M. 13 sec.)
MDP a sinistra. Abram esce dalla casa con la valigia. Hannelore lo segue per il pendio.
Hannelore: *Non mi puoi abbandonare! Mi pianto nella corriera e mi metto a urlare così forte che tutti arriveranno!*
Abram: *Attenta che ti meno!*
Hannelore: *Brutto porco! Finocchio! Ti metteranno dentro un'altra volta! Venite, è qui!*
PAN. con Abram e Hannelore per il pendio. Abram si è gettato su Hannelore.
Hannelore: *Fermatelo!...*

267. (C.M. 24 sec.)
MDP dal basso verso l'alto sulla strada in direzione del villaggio.
Hannelore: *...Non fatelo partire!... L'ho preso!*
Abram: *Schifosa!*
Hannelore: *Non puoi lasciarmi sola!*
Abram la spinge lontano da sé. Hannelore afferra la valigia.
Abram: *Dammi la valigia, puttana!*
Hannelore: *Ti metteranno ancora in galera, sì! Delinquente! Voglio proprio vedere se te ne andrai!*
MDP PAN. con i due verso destra. Hannelore cade nel ruscello con la valigia aperta. Abram scivola dietro a lei.
Abram: *Molla la valigia!*
Abram afferra la testa di Hannelore e la spinge ripetutamente nell'acqua. Hannelore grida.

268. (P.A. 16 sec.)
Hannelore sopra Abram al bordo del ruscello grida. Abram la scansa, si getta su di lei e la ferisce con un coltello.
F.c. la corriera in arrivo. Da destra corrono verso il basso delle donne che gridano aiuto. Abram esce di c. correndo a destra. Le donne e un uomo scoprono Hannelore che continua a gridare.

269. (C.M. 18 sec.)
MDP AVANTI e PAN. verso destra. Hannelore viene portata a braccia sulla strada. In C.L. la corriera. Hannelore viene sdraiata sull'erba.
Donna: *Sta correndo lassù!*
Autista: *Dove?*
L'autista esce correndo di c. a destra.

270. (P.A. 9 sec.)
Le due donne voltano sulla schiena Hannelore che ora non grida più.
F.c. si sentono grida d'aiuto.
Grida: *Aiuto! Dio mio!*

271. (TOTALE. 37 sec.)
MDP PAN. da destra a sinistra. Crepuscolo. Gli abitanti del villaggio si dirigono verso i boschi e sui campi in collina. Sono armati di randelli e di uncini.
Attacco musica.

272. (C.M. 35 sec.)
Alba nebbiosa nel bosco. Georg passa sotto un piccolo abete e con una sbarra di ferro picchia sul sottobosco.
Georg: *Niente — maledetto!*
MDP PAN. a sinistra. Paula entra in c. con Hiasl.
Paula: *Muoviti Hiasl!*
Paula: *Se lo trovi, cosa fai con i soldi?*
Hiasl: *Mi compero una nuova attrezzatura per il miele delle mie api!*
Entrano nel bosco.

273. (TOTALE. 68 sec.)
MDP AVANTI e PAN. a sinistra. I contadini passano uno dietro l'altro davanti alla MDP alla ricerca di Abram. I boy-scouts si arrampicano per il pendio.
Capo boy-scouts: *Wolfram, da questa parte! Karlheinz, cambia direzione! Noi andiamo in cima! Adesso tutti vicino a me!*
Paula e Hiasl entrano in c.
Paula: *Che abbia ancora il coltello? Che non ne uccida degli altri! Andiamo da quella parte!*
Escono di c. a destra.
Georg (f.c.): *Abram, dove ti nascondi? Vieni fuori!*
Georg entra in c. da sinistra.
Georg (in c.): *Tanto ti troviamo!*
Tutti lo chiamano.
Donna (f.c.): *Lassù si muove qualcosa!*
Zenta (f.c.): *Abram, vieni fuori! Non ti facciamo niente!*
Zenta e la macellaia entrano in c. da sinistra.
Macellaia: *Noi andiamo lassù!*
Escono di campo a destra.
Macellaia (f.c.): *Se tenti di scappare, ti spariamo addosso, Abram!*
In C.L. si vede l'auto della polizia. Dei poliziotti passano davanti alla MDP con i cani al guinzaglio. Viene messo in funzione l'altoparlante.
Altoparlante polizia: *Attenzione! Attenzione! Qui la polizia! Qui la polizia! Koegler, arrenditi! Non hai via di scampo. Il bosco è tutto circondato. Ripeto...*

274. (C.M. 20 sec.)
MDP costante verso sinistra. Dal basso arrivano gridando dei contadini con Georg. Sono tutti armati di sbarre di ferro.
Georg: *Abram, esci! Guarda che se mi arrabbio sono guai per te!*
Georg esce di c. a destra.
Si vedono la macellaia, Zenta i poliziotti e i cani.

275. (TOTALE 40 sec.)
I contadini hanno circondato una zona del sottobosco. Abram sbuca fuori con le mani alzate. Tre poliziotti con i cani corrono verso di lui.
Poliziotti: *Mani in alto! Non muoverti. Non fare sciocchezze!*
Tutti si precipitano verso la scena.
I poliziotti conducono Abram faccia alla MDP.
Poliziotto: *Mettetelo contro quell'albero!*
Abram viene perquisito.
Poliziotto: *Non ha niente!*
Gli vengono messe le manette.
Georg: *Che cosa hai combinato?*
Contadino: *Non c'è da meravigliarsi che sia un finocchio!*
Poliziotto: *Largo! Fate largo!*
Abram viene condotto via tra i contadini che fanno ala al suo passaggio.

276. (TOTALE 57 sec.)
Arrivano dall'alto i poliziotti con Abram ammanettato, seguiti a destra e a sinistra dai contadini.
MDP IND. e poi ferma, quindi PAN. in basso a destra.
Tutti passano davanti alla MDP.
In basso è pronta una macchina della polizia con la luce blu in funzione. Abram viene fatto montare sulla macchina. La macchina esce di c. a marcia indietro.

277. (C.M. 64 sec.)
Sul campanile della chiesa. F.c. si ode la musica tipica della Baviera e un tintinnare di bicchieri. È la festa del patrono. MDP si alza. PAN. a destra 270°. MDP inq. attraverso le panche tutta la gente intorno. Poi avanza a destra sulla pista da ballo. Hiasl prende Paula per la mano e la conduce sulla pista.

278. (P.A. 54 sec.)
La macellaia circondata da un gruppo di gente che applaude.
La macellaia beve da un gran boccale di birra. Applausi.
La macellaia guarda a sinistra.
Macellaia: *Franzl!*
MDP PAN. con macellaia a sinistra verso l'alto, sulla pista dove Franzl litiga rotolandosi a terra con un altro ragazzino. La macellaia molla un ceffone a Franzl. MDP PAN. in alto sul tavolo intorno al quale siedono il parroco, il sindaco e la maestra.
Parroco (al sindaco): *Tutti lo sanno, Ludwig, che hai la benedizione della Chiesa!*
Maria e Volker si avvicinano al tavolo.
Maria (f.c.): *Salve sindaco!*
Maria (in c.): *Molte grazie anche per la trebbiatrice*
Sindaco: *Non c'è da ringraziare un bel niente. L'ho fatto volentieri.*
Maria (al parroco): *Ci sono finalmente arrivati i documenti. Adesso possiamo sposarci.*
Parroco: *Brava Maria!*

279. (P.A. 55 sec.)
Hiasl su una piazzetta parla con della gente.
Hiasl: *Il sindaco farà adesso un comizio talmente convincente che domani non sarà eletto nessuno!*
In C. L. Georg è salito sul tavolo.
Georg: *Dove ne esiste un altro eh? Dove?*
Il sindaco entra in c. da destra.
MDP PAN. con il sindaco a destra in alto davanti al palco della banda.

Il sindaco chiama l'oste.
Sindaco: *Vieni un po' qui Wiederer!*
L'oste entra in c. da destra.
Sindaco (alla gente intorno): *Sarò breve, molto breve! Offro da bere a tutti!*
Il sindaco sale sul palco e si mette a dirigere un valzer. Poi ridiscende MDP PAN. con lui verso sinistra a 180°. Il sindaco apre le danze con la moglie.
Poi sparisce di nuovo.

280. (P.A. 6 sec.)
Ernstl spia da un cespuglio.

281. (Come fine 279. 20 sec.)
Pista da ballo che pian piano va riempiendosi.

282. (TOTALE 16 sec.)
E' il crepuscolo.
Si accendono i lampioni della festa. In C.L. il villaggio.

Sceneggiatura desunta dal film

ALAIN TANNER DIETRO IL MURO

Oggi si parla del cinema svizzero, si ritorna a parlarne, anche fuori dai confini del paese. Merito di un gruppo di giovani cineasti: Michel Soutter, Yves Yersin, Alexander Seiler. Jean-Louis Roy e Alain Tanner (i più noti), per i quali il letargo della produzione nazionale si era protratto oltre l'umano pensare, assumendo il carattere della morte.

Il cinema svzizero non ha avuto mai mecenati, ed è vissuto alla meno peggio alla mercé di produttori e di distributori poco scrupolosi. Il film che maggiormente ha contribuito alla rinascita del cinema della piccola repubblica è Charles mort ou vif *di Alain Tanner. Un'opera che si distingue per il carattere anticonvenzionale, per certi valori di contenuto, per una precisa fisionomia sociale e per la sobrietà del linguaggio espressivo.*

È, in breve, la storia di un industriale dell'orologeria, il quale, incidentalmente (la televisione chiede un'intervista: si intende fare il suo ritratto d'uomo, rappresentante di una determinata società) si ritrova psicologicamente sconvolto, addirittura prostrato. Abbandona il lavoro e la famiglia; andrà a vivere in compagnia di due bohèmiens. Scoperto (il figlio gli ha messo alle calcagna un detective), è costretto a lasciare il mondo dei « saggi » e a entrare in manicomio. Cineasta per vocazione, Alain Tanner rivela in questo film una personalità e una fisionomia culturale non comuni.

D. — *Innanzitutto, Tanner, dica qualcosa di sé.*

R. — Ho quarant'anni. Ho studiato scienze economiche. Ma amavo troppo il cinema, e passavo tutto il mio tempo libero, fra un corso universitario e l'altro, nelle salette oscure dei « ciné-club ». I problemi economici mi interessavano relativamente. Avevo vent'anni. In Svizzera il cinema, allora, era praticamente morto. Non c'era assolutamente modo di esercitare questa professione. Decisi di partire. Debbo dire che non mi andava per niente lavorare nel mio paese. Mi arruolai nella marina mercantile svizzera, un pretesto per cambiare aria. Ma ero troppo lontano dal mondo del cinema, e per quanto amassi il mare, mi resi conto ben presto che quello non poteva essere il mio pane. Mi recai quindi in Inghilterra, nel 1955. Trovai un impiego presso il « British Film Institute ». Fu questo il mio primo contatto con il cinema scritto. Lì conobbi Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karol Reisz: era il momento del « free cinema ». Con un amico, mio connazionale, Claude Goretta, girai un film, *Nice-Time*: una illustraizone « free cinema » della vita notturna di Piccadilly Circus.

D. — *Questo film rappresentò il suo punto di partenza?*

R. — Sì. *Nice-Time* ebbe fra l'altro un discreto successo. Ottenne, e non è poco, un premio a Venezia, e mi valse l'assunzione alla B.B.C. Entravo, diciamo così, nel mio mondo dalla « porta stretta ». Ma intanto potevo lavorare con i registi del « free cinema »: una cosa, per me, di importanza capitale; una svolta decisiva. Alla B.B.C. trovai condizioni di lavoro favorevoli, in un momento particolarmente importante della storia culturale inglese.

D. — *In Inghilterra, parallelamente al « free cinema », si sviluppava in quegli anni un movimento di giovani scrittori e commediografi.*

R. — Esattamente. Arnold Wesker, Osborne, Richard Lester, John Schlesinger: gli « angry men » della letteratura, per i quali urgeva riscoprire intellettualmente il Paese, promuovere nuove parentele fra i diversi strati della cultura inglese più progredita. Fu una cosa veramente straordinaria condividere le loro idee, il loro modo di intendere il cinema.

D. — *Che era l'espressione di un cinema libero, credo.*

R. — Assolutamente libero, disancorato dal cinema commerciale, allora catastrofico. Un cinema che paralizzava sistematicamente ogni libera iniziativa, ogni modo di pensare e di agire liberamente. Tutto questo, ripeto, è stato molto importante e mi fu di grande insegnamento. Il lavoro vero e proprio che svolgevo alla B.B.C. si rivelò tuttavia meno stimolante. Realizzai nondimeno alcuni brevi documentari imparando molte cose.

D. — *È il caso di dire che Alain Tanner non aveva molta cultura cinematografica?*

R. — Conoscevo il cinema, perché ero un topo di cineteca. Tecnicamente ignoravo tutto. Quando realizzai *Nice-Time* confidai molto nella collaborazione dell'operatore, molto bravo. Non avevo frequentato scuole di cinema, imparai lavorando. Per un anno fui l'assistente di un produttore, e quando stavo per diventare regista, le autorità inglesi rifiutarono di rinnovarmi il permesso di lavoro. Lasciai l'Inghilterra e mi trasferii a Parigi. Rimasi due anni nella capitale francese senza poter combinare gran che: assistente un po' a sinistra, un po' a destra; trascorsi un periodo piuttosto difficile.

Nasceva allora la « nouvelle vague ». Conobbi la gente di quel « milieu », ma non ne trassi gran profitto. Personalmente ritengo la « nouvelle vague » meno importante del « free cinema ».

D. — *Un giudizio il suo, Tanner, negativo?*

R. — Non decisamente, non intendo dir questo. I registi della « nouvelle vague », i migliori, qualcosa di importante hanno pur fatto, dimostrando qualità e intelligenza. Tuttavia mi sentivo e mi sento tuttora un po' estraneo a quel movimento. Tornai in Svizzera.

D. — *E cosa fece?*

R. — Con un giornalista svizzero amico mio, Frank Jotterand, corrispondente della « Gazette Litteraire » di Losanna, preparai un film sullo scrittore svizzero Ramuz. L'idea, per la verità, era nata a Parigi; Jotterand lavorava nella capitale francese, ma eravamo privi di mezzi per realizzarlo in Francia e tornammo a malincuore in Svizzera. Il film si fece: *Ramuz, passage d'un poète.* Dopo di che realizzai un film per la Confederazione, *L'école,* sulla triennale di Milano, la triennale di architettura.

D. — *Lei ha detto prima di non aver frequentato una scuola di cinema. In Svizzera non esiste un centro sperimentale come quello di Roma o come l'IDHEC a Parigi?*

R. — Non è mai esistito qualcosa del genere. Il cinema svizzero non vanta storia né tradizioni. L'unico regista di qualche qualità, con un discreto mestiere, Leopold Lindtberg, era di nazionalità austriaca. I suoi film *Lettere d'amore, L'ultima speranza, Quattro in una jeep,* risalgono agli anni della seconda guerra mondiale o all'immediato dopoguerra. Ed è tutto. Dal 1950 al '60, le luci del cinema svizzero si spensero e non si presentò più nessuna buona occasione. Qualche distributore cercò, speculando, di produrre un certo tipo di cinema commerciale a livello di altre produzioni europee. Ma ogni tentativo era votato all'insuccesso, perché mancavano le idee, il talento e il coraggio. Il cinema svizzero esaurì le proprie risorse, limitandosi alla produzione di cortometraggi industriali.

D. — *Ora però la situazione è un po' cambiata e il governo, credo, fa qualcosa per il cinema.*

R. — Il cinema è entrato nella Costituzione Federale nel 1963. Prima d'allora per il governo svizzero il cinema non esisteva. Infine, si sono mossi i partiti politici. Sostenevano che noi svizzeri eravamo culturalmente colonizzati, e intendevano ribaltare la situazione, promuovendo una produzione nazionale. Gli svizzeri devono vedere film svizzeri: questo era il loro slogan. Si votò una legge sul cinema e il popolo, indipendentemente dal proprio gusto, l'accettò.

D. — *Come mai?*

R. — Per semplice reazione. Una determinata corrente politica si opponeva all'istituzione di detta legge: e il popolo la volle. Ma le cose si avviarono lentamente, a passo d'uomo tipicamente elvetico. La votazione popolare ebbe luogo nel 1956, la legge entrò in vigore nel '63. Come non bastasse, il testo della legge si rivelò aberrante.

D. — *In sostanza che cosa fu deciso?*

R. — Nessuna sovvenzione ai film artistici, di libera creazione: in quest'ambito carta bianca ai commercianti. Qualche soldo destinato ai documentari — somme irrisorie —, qualche premio di qualità e qualche aiuto al Cine-giornale svizzero: un servizio d'attualità moribondo, tenuto in vita per ragioni politiche.

Esiste tuttavia una Commissione federale del Cinema, in seno alla quale rappresentai, personalmente, l'associazione dei registi. Ma ero il solo cineasta, fra altre 27 persone che rappresentavano la chiesa protestante, quella cattolica, i social-democratici, i conservatori, delegati di lingua tedesca, francese e italiana e, naturalmente, la polizia. Un eccellente « cocktail » di pura marca elvetica.

D. — *Voi cineasti dipendete da un tale organismo?*

R. — Certo! Ma ora le cose stanno per cambiare, per merito, forse, della televisione.

D. — *Ecco, quali sono i rapporti tra il cinema e la televisione?*

R. — Con l'avvento della televisione si è creato da noi uno spirito di emulazione: si sono formati dei quadri tecnici e, per noi, essa rappresenta una buona fonte di guadagno. Con ciò non intendo dire che la televisione abbia, sino a questo momento, incoraggiato molto il cinema e quanti nel cinema vorrebbero lavorare. Ma qualcosa tuttavia si va delineando. Il mio *Charles mort ou vif,* tanto per fare un esempio, è stato realizzato in co-produzione con l'ente televisivo svizzero, che lo ha acquistato anticipatamente, assicurandosi il diritto di programmarlo un anno dopo la prima visione sugli schermi. Un accordo prevede la realizzazione di altri quattro film.

D. — *Torniamo a lei, a* Ramuz, passage d'un poète; *cosa segue?*

R. — *Les apprentis,* un film stile cinema-verità: un fallimento esemplare. Venne programmato a Losanna dopo un Hitchcock, in piena estate. Un gruppo di meccanici, giovani fra i 16 e i 19 anni, raccontavano le loro esperienze di vita.

Dopo questo insuccesso lavorai regolarmente alla televisione, per trasmissioni di attualità, brevi documentari e una serie di « ritratti ». In tuttto una quarantina di film.

D. — *Parliamo ora di* Charles mort ou vif. *Un film che ha ottenuto vivi consensi di pubblico e di critica a Cannes, a Parigi e al Festival di Locarno. Come nacque l'idea di questo film? Il rimando all'accennata serie di « ritratti » televisivi appare evidente.*

R. — Lo spunto iniziale è tratto effettivamente da una esperienza reale di lavoro. Avevo fatto il ritratto di un medico di campagna. L'arrivo della televisione sconvolse il brav'uomo, prostrandolo moralmente. Questa l'idea. Il resto, diciamo che è un sacco riempito di molte cose mie, che non debbono essere prese troppo sul serio.

D. — *Come dire che ha voluto mantenersi a una certa distanza, rispetto ai valori intrinseci del film. Una distanza « brechtiana »?*

R. — Se vuole. Debbo confessare però di non aver pensato a Brecht. Anche se per lungo tempo Brecht mi è stato molto familiare. Ma c'è piuttosto nel film un'altra cosa. Mentre lo preparavo, avvertivo l'incapacità di penetrare la realtà svizzera. Mi sembrava di non riuscire a descrivere il comportamento psicologico dei personaggi che avevo immaginato; e quella specie di grigiore, la sensazione di soffocamento e ad un tempo un senso di soddisfazione, tipicamente svizzera. Non riuscivo a mettere bianco su nero e, quel che è peggio, temevo di non sapere rendere efficacemente in immagini quei personaggi realistici coi loro problemi reali.

D. — *Il suo film è stato definito il capolavoro del cinema di contestazione: un film, ha scritto un critico, pieno di insolenza e di ironia. È un'interpretazione fedele?*

R. — Oggi la contestazione è diventata un po' una moda. È vero, nondimeno, che la Svizzera descritta nel mio film è una Svizzera che si muove su una corda tesa.

D. — *E sotto c'è il vuoto?*

R. — Sì, ma tutto accade all'insegna dell'ironia, ripeto, del divertimento rovesciato, se vogliamo. Sia ben chiaro che non ho fatto *Charles* per convertire il pubblico. Il cinema deve essere uno spettacolo. Anche se in definitiva auspichiamo di coinvolgerne i dati nella problematica della società.

D. — Charles *si potrebbe in un certo senso apparentare a certi film di Godard, ai suoi primi film?*

R. — Forse. Ma non so, non credo. Probabilmente qualcosa di

svizzero c'è in Godard, che è nato a Ginevra, ma che io considero il più parigino dei parigini. Michel Soutter, un regista svizzero amico mio, manifestò il rammarico di non riuscire ad esprimere nei suoi film dei sentimenti. Io penso sia molto importante dare concretezza di vita a determinate qualità di sentimenti nei rapporti fra la gente. Non so se ciò risulti nel film. Questa è comunque la mia volontà.

D. — In Charles *non c'è un padrone che sberleffa il padronato, che denuncia tutto e tutti, non ultima la falsa « bohème »?*

R. — Ognuno ha il diritto di interpretare un film a propria immagine di concetti critici. *Charles* è un film che è stato girato in presa diretta, nel quale ho messo tutto quello che sentivo in me. Si svolge a Ginevra, nella città in cui vivo. E mi è stato facile tradurre in immagini l'aria che io respiro, e una atmosfera plausibile. Questo è tutto.

D. — *Quanto è costato il film?*

R. — 120.000 franchi svizzeri. Metà versati dalla televisione, il resto di tasca mia, contraendo qualche debito.

D. — *Ciò significa essere poveri in un paese ricco: un fenomeno tipico che caratterizza le contraddizioni della nostra epoca.*

R. — Sì. E tutto ciò è poco incoraggiante. Abbiamo chiesto una revisione della legge sul cinema. Sono passati quattro anni. Ora il il principio della revisione è stato accettato, nel senso che, ogni anno, due o tre film al massimo beneficieranno di sovvenzioni irrisorie. Basti pensare che la somma messa a disposizione non supera globalmente il mezzo milioni di franchi: e per venticinque anni non cambierà niente. Malgrado questa precaria situazione, in Svizzera il cinema oggi esiste.

Abbiamo potuto organizzare una settimana del film svizzero a Parigi; il programma comprendeva sette film. Anche il Festival di Locarno 1969 mise in cartellone una giornata del cinema elvetico. A parigi la programmazione di *Charles mort ou vif* si prolunga da più settimane. Anche i film di Michel Soutter *La lune avec les dents, Hashish, La pomme* — di Francis Reusser — *Vive la mort* — di Elexander Seiler — *Siamo italiani* — di Yves Yersin, Fritz Meeder e Fredi Murer — *Swissmade* e altri di Claude Champion e Jacques Sandoz sono stati accolti favorevolmente. L'associazione svizzera dei realizzatori conta 28 membri. Negli ultimi cinque anni, abbiamo realizzato dodici lungometraggi, senza ottenere alcun aiuto dai distributori. Lo Stato, durante questo periodo, ha contribuito con la somma di 300.000 franchi.

Il film, in Svizzera, è un prodotto che viene immesso sul mercato secondo la legge dell'offerta e della richiesta: una legge falsata dai cartelli dell'economia politica e dai monopoli. Esiste di fatto un accomodamento, una « entente cordiale » fra distributori ed esercenti, in virtù della quale è vietata a chicchessia, al di fuori del « circolo vizioso », la distribuzione e la programmazione di un film. La vetta della montagna che tentiamo di scalare è irraggiungibile.

D. — *Nessuno reagisce a questo stato di cose? La critica non stigmatizza questo abuso di potere economico?*

R. — Una rivista, « Travelling », è fatta da un gruppo di giovani, i quali puntano le loro carte, poche, sull'« Underground ». E ci snobbano: per loro siamo integrati.

D. — *Cosa significa essere svizzeri, oggi? Cora rappresenta la Svizzera nel quadro delle nazioni europee?*

R. — Essere svizzeri significa essere posti davanti ad una scelta. Sono nato qui, qui devo vivere, purtroppo. A mio avviso non esiste un paese ideale. Ovunque nel mondo l'uomo è travagliato da pro-

blemi. Problemi del vivere pratico, e di natura esistenziale. Certo, se esercitassi la professione di commerciante di lavatrici automatiche, scapperei di corsa, come la lepre fugge il cacciatore. Ma anche chi sa dove, un cineasta trova le sue gatte da pelare. Qui sono avvantaggiato perché conosco il paese, la gente, e riesco meglio ad esprimermi, a illustrare i problemi sociali ed economici del cittadino svizzero, che mi sono familiari.

In Inghilterra incontrai ben altre difficoltà nell'avvicinare gli esseri umani, nell'avviare un certo tipo di lavoro, anche solo a livello documentaristico.

La Svizzera è un bel paese! Uno Stato che seppe instaurare, nel XIX secolo e agli inizi del XX, una certa democrazia: un sistema per far incrociare le strade di persone così diverse fra loro per razza, religione e lingua. Tutto ciò oggi non basta più. Spira un'aria nuova, più fresca. Siamo giunti a un bivio, dobbiamo scegliere la retta via: è una svolta importante della nostra storia. Purtroppo le forze conservatrici riescono sempre ad avere il sopravvento. Esse temono gli snodi, preferiscono viaggiare su binari morti e ciò si manifesta in tutti i campi ad ogni livello, mentre le strutture di una determinata società sono sul punto di crollare. Del resto il fenomeno non è soltanto svizzero. Il mondo intero freme di aliti nuovi. Da noi invece regna l'immobilismo. Nulla può e nulla deve accadere.

D. — *È come dire che gli svizzeri non hanno il senso della storia?*

R. — Proprio così. Non abbiamo il senso della storia. Ci aggrappiamo a dei miti. Dobbiamo credere all'importanza di tali miti, all'importanza di essere svizzeri, di essere conservatori. Non è certo questa la sede in cui conviene soffermarci a lungo sulla natura dei mutamenti che si impongono: non soltanto nel quadro della vita politica del Paese.

La Svizzera dovrà pur decidersi, un giorno, a far parte dell'Europa. Questo però non mi interessa poi tanto. Importa invece credere nel quotidiano divenire delle cose. Avvertire « dietro il muro » le forze del conservatorismo aberrante, del patriottismo anacronistico, del folclore stucchevole, del turismo da cartolina illustrata: punti di forza, questi, del denaro e del profitto.

D. — *Un paese, la Svizzera, tutto votato all'efficienza, si può dire?*

R. — La mia opinione è questa: in Svizzera non esiste un governo e tanto meno un parlamento. E non sto esasperando i fatti. Una legione di amministratori stanno al servizio dei capitalisti, i quali dettano legge.

In altri paesi, quali poniamo la Francia e l'Italia, la situazione è ancor più allarmante: i problemi sociali scottano, e le pentole della sovversione bollono. Da noi la rivoluzione è un'arma spuntata. Crediamo di poter vivere in forza di certi valori consacrati, che fecero sì la forza e la realtà del paese, un tempo, ma che oggigiorno appaiono logori e consunti. Sono un freno all'affacciarsi di ogni iniziativa, di ogni ombra di rinnovamento del sistema democratico.

Si afferma: la Svizzera appartiene al mondo libero. Io non pretendo affermare l'esistenza di una maggiore libertà nell'« altro » mondo. Anche questo non è un problema importante per me.

La Svizzera è, come posso dire, un piccolo-grande paese industriale, molto ricco: un paese di banche e di affari. Il popolo svizzero deve continuare a credere, per contro, nelle proprie virtù « rurali », mentre in realtà vive in un paese moderno. Il tempo del formaggio e della cioccolata, delle mucche, dei montanari, è passato. Il mondo

rurale è diventato un mondo di speculatori: compra-vendita di terreni e basta; e di poveri diavoli ai quali gioverebbe un po' d'aria meno fine, e qualche iniezione di urbanesimo. La Svizzera d'oggi è costituita essenzialmente dalla diagonale geografico-industriale Zurigo-Ginevra: la via della confindustria, del capitale. Cosa ne deriva? mi si potrà chiedere. Un grigiore conformistico, una certa soddisfazione anemica, e una alienazione profonda, un'abissale alienazione culturale.

D. — *In queste condizioni il ruolo dell'intellettuale, dell'artista, del cineasta, qual'è?*

R. — Nella misura in cui le strutture politiche ci consentono di svolgerlo, il nostro ruolo è molto importante. Sì, perché noi culturalmente siamo sottosviluppati. La Confederazione ed i Cantoni osteggiano quelle soluzioni che noi auspichiamo e che si impongono sul piano della cultura a livello nazionale.

In seno alla cittadinanza si manifesta una sorta di abbrutimento sistematico. Conta in primo luogo la soddisfazione delle necessità di prima mano: mangiare, dormire sotto buone coltri, al riparo dal maltempo. Non esistono altre « nourritures terrestres ». Riempire la pancia, ingrassare e basta. Si irride allo spirito, all'intelletto. La commercializzazione della cultura è all'ordine del giorno. Anche noi del cinema ne paghiamo lo scotto.

D. — *Lei cosa presagisce, cosa si potrà fare?*

R. — Nella misura in cui il nostro modesto lavoro non ci sarà strappato di mano, come purtroppo avviene nella maggior parte dei casi: nella misura in cui potremo servircene, ebbene il nostro compito essenziale è quello di disalienare la gente, di creare dei bisogni veri, dei sentimenti di rapporti umani. È in questa direzione che noi ci sforziamo di procedere. Distruggere i valori falsi, fare un fascio dei miti folcloristici e bruciarli, condannare lo snobismo.

D. — *Snobismo in che senso?*

R. — Lo snobismo della contestazione. Un fenomeno sociale oggi di gran moda. È estremamente difficile conservare l'equilibrio, non cadere vittime delle mode, non diventare i mercenari del film di contestazione: un tipo di cinema che rende sul mercato, che ingrassa le borse degli esercenti. Dobbiamo sapere quello che vogliamo, ciò che bisogna fare, e che si può fare: conoscere i termini di una determinata situazione, agire di conseguenza in modo preciso e rigoroso.

Tutte cose belle in teoria. In pratica però si rivelano estremamente difficili. Intanto occorre denaro. E manca l'organizzazione. È della massima importanza che il pubblico possa accedere alla comprensione dei nostri film, rendere intelleggibili le nostre idee, i nostri concetti chiave.

D. — *Ma il pubblico come reagisce?*

R. — Parte del pubblico è con noi. Dimostra di amare un cinema di idee, un cinema vero, non condizionato. È un pubblico che ama identificarsi nei personaggi che noi proponiamo alla sua sensibilità. I problemi dell'uomo, della società d'oggi interessano il cittadino svizzero. Qunidi le premesse, i postulati per l'avvento di un certo tipo di cinema esistono. E il cinema che noi amiamo si rende sempre più necessario. Anche i giovani credono in questo veicolo di cultura e di informazione: un mezzo d'espressione essenziale, quale era il romanzo nel XIX secolo.

D. — *Oltre al « free cinema », che per lei ha rappresentato una scuola, verso quali altri autori si sente debitore? Crede nel sistema di Godard?*

R. — Apprezzo molto Godard. I suoi film rappresentano una

svolta importante nella storia del cinema. Mi sento tuttavia estraneo alla sua « Weltanschauung ». Certo, Godard ha rivoluzionato il linguaggio cinematografico.

Anche Antonioni è un grande autore del cinema contemporaneo. Contano molto per me i suoi primi film: trovo assolutamente straordinario *Il grido*. Gli ultimi mi lasciano freddo. Oggi si parla in tutto il mondo di *Zabriskie Point*. Ma tutto il suo smalto e i suoi valori formali non mi faranno mutare opinione. Antonioni è però un regista che non può lasciare indifferenti.

Pasolini, invece, non mi interessa. Troppo complicato, troppo intellettuale: il suo è un cinema per iniziati.

Lo stesso discorso vale per Bergman e per Fellini.

D. — *Ecco, Tanner, in questi ultimi anni si parla molto di un « credo » culturale legato al fenomeno filmistico. I profeti di questa scuola, Christian Metz, Roland Barthes e qualche altro, predicano un cinema strutturale, linguistico: la semiologia, la semiotica, il significante e il significato, i sintagmi. La sua opinione in merito qual'è?*

R. — Tutto ciò mi lascia perplesso, scettico. Per me il cinema è un'altra cosa. La poesia e la linguistica non c'entrano.

D. — *L'assioma di Sartre « ogni scrittore ha bisogno di una certa dose di finzione », vale anche per il cinema?*

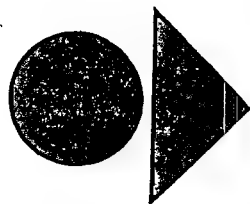
R. — Certo. Sartre ha ragione. Tuttavia il matrimonio tra finzione e realtà deve farsi: è sacrosanto.

D. — *E il cinema americano?*

R. — Anche in America il cinema sta cambiando strada. Gli indipendenti e l'« Underground » hanno dato uno scossone all'impalcatura hollywoodiana.

Arthur Penn è un grande regista, anche se non ho amato *Bonnie and Clyde,* un film artificioso, che mi ha insospettito circa la buona fede dell'autore.

Debbo dire un'ultima cosa. Il neorealismo italiano ha rappresentato, per quanto fossi giovanissimo a quei tempi, e rappresenta tuttora, la cosa più sconvolgente della storia del cinema moderno.

I film degli anni quaranta e cinquanta hanno cambiato la storia d'Italia. (*osvaldo benzi*)

(t.l.: Charles morto o vivo)

Regia: Alain Tanner

Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Alain Tanner

Fotografia: Renato Berta

Montaggio: Sylva Bachmann

Produzione: Groupe des Cinq/T.V. Suisse Romande

Origine: Svizzera, 1969

Interpreti: François Simon
Marie-Claire Dufour
Marcel Robert
Maya Simon
André Schmidt
Jo Escoffier
Walter Schochli

CHARLES MORT OU VIF

Luogo: *Ginevra e dintcrni*
Epoca: *In un avvenire prossimo*
Personaggi:

Charles - *48-50 anni. Dirige una piccola azienda familiare, una fabbrica di parti di orologio che ha ereditato dal padre e dal nonno.*
Charles ha accettato questa successione quando aveva vent'anni, per ragioni familiari, ma avrebbe desiderato dedicarsi ad altro. Arrivato al momento in cui si traccia un « bilancio » della vita, si rende conto che ciò che in partenza poteva essere un compromesso nello spazio di trent'anni è diventato un'autentica resa. Le aspirazioni di gioventù riaffiorano ma egli non può più soddisfarle. Egli si lascia andare insensibilmente, poi completamente, grazie a un piccolo avvenimento, che sarà l'occasione della sua caduta e al tempo stesso un modo di giocare ancora una carta.

Pierre - *25 anni. Figlio di Charles. È l'opposto di suo padre, del quale dovrà ereditare l'impresa. Ama il denaro e ciò ch'esso comporta. È impaziente, desidera che la trasmissione dei poteri avvenga rapidamente.*

Marianne - *20 anni. Figlia di Charles. Studentessa di lettere, è attiva nei movimenti studenteschi. È più vicina al padre di quanto lo sia Pierre.*

Paul - *28 anni. Tipo un po' bohème, esercita per conto proprio, quando il bisogno lo stringe, il mestiere di pittore di insegne. È quel che si dice « un bravo ragazzo », non troppo ambizioso ma simpatico e generoso. Prende la vita come viene, non pensa al domani, per pigrizia o per gusto del rischio, secondo i punti di vista.*

Adeline - *26 anni. È l'amica di Paul. Viene da famiglia agiata ma vive con Paul, avendo rotto col suo ambiente. Forse è più intelligente di Paul, ma divide con lui il rifiuto delle convenzioni.*

Germaine - *45 anni. Moglie di Charles. Non comprende i problemi del marito, ai quali è del tutto estranea.*

Il cronista della Televisione - *Circa 35 anni.*
L'avvocato dell'azienda - *Circa 35 anni.*
Un detective privato - *55-60 anni.*
Due infermieri.
L'impiegato dell'albergo.
La cameriera dell'albergo.
La figlia dei vicini di Paul, un cameraman e un tecnico del suono della TV, il gestore

del Caffè Schmidt, la cameriera, alcuni clienti, un'apprendista dell'azienda, un gruppo di operai dell'azienda.

Scena 1 — Ditta Dé, fabbrica di pezzi di orologeria, a Ginevra. In uno dei laboratori è stato installato un piccolo buffet, festoni di carta, bottiglie di aperitivi. I dipendenti sono raggruppati in un angolo, Charles Dé e il figlio sono di fronte a loro, pronti ad ascoltare un discorso. Si festeggia il centesimo anniversario dell'azienda. Una piccola « troupe » di attualità della Televisione si accinge a girare. Il discorso — un omaggio al padrone — è letto da un apprendista coi capelli alla Beatles.

Un impiegato (all'apprendista): *Vai!*

L'apprendista (legge con difficoltà): *Caro signor Dé, in questo giorno magnifico in cui festeggiamo tutti insieme il centesimo anniversario della nostra azienda, lasciate che vi esprimiamo il nostro senso di orgoglio per il fatto di appartenere a questa grande famiglia. Perché è bello quello che proviamo, la sensazione di non essere solo degli anonimi dipendenti, ma i membri di una famiglia tutta intera, animata da uno stesso ideale. Noi siamo orgogliosi, dicevo, felici che questo ideale di lavoro, trasmessoci da vostro nonno, da vostro padre, da voi stesso e da vostro figlio, sia ancora vivo dopo un secolo, e proprio al giorno d'oggi in cui tanti valori vanno perduti.*

A questo punto Charles lascia il laboratorio. Non ha l'aria di chi stia a proprio agio. Il figlio lo segue con lo sguardo. L'apprendista ha interrotto la lettura.

L'impiegato (all'apprendista): *Continua!*

L'apprendista: *...E ciò acquista d'importanza se si pensa che la nostra industria...*

Scena 2 — Toilette del laboratorio. Charles è davanti al lavabo e si passa dell'acqua sul viso. Entra Pierre.

Pierre: *Che fai? Qualcosa che non va?*

Charles: *Va tutto bene, vengo.*

Charles si guarda un attimo nello specchio, poi esce. In sovrimpressione sullo specchio appare il titolo del film, *Carles mort ou vif* (Affresco storico) e il « cast » e il « credit » completi (1).

(1) Riportati alla fine della sceneggiatura.

Scena 3 — Laboratorio. L'apprendista ha terminato il suo discorso. Charles e il figlio sono circondati dai dipendenti. L'inviato della TV si dirige verso Charles.

Cronista: *Adesso faremo una piccola intervista. C'è un locale tranquillo da queste parti?*

Charles: *Sì, il mio ufficio. Ma non è che io abbia molte cose da dire. Dovreste piuttosto intervistare mio figlio.*

Cronista: *Vedremo dopo. Per il momento ho bisogno di voi.*

Charles: *Se proprio ci tenete.*

Scena 4 — Ufficio di Charles. La « troupe » della TV è pronta. Charles è seduto nella sua poltrona, col microfono appeso al collo. Il cronista è seduto di fronte a lui.

Charles: *Debbo guardare la telecamera?*

Cronista: *No, guardate verso di me. Discuteremo assieme.*

Cameraman: *Sono pronto.*

Cronista: *Bene, cominciamo.*

Tecnico del suono: *Partito!*

Cameraman: *Partita!*

Cronista: *Se ho ben capito, voi siete il terzo Dé che dirige quest'azienda, dopo vostro nonno e vostro padre?*

Charles: *Sì, è così.*

Cronista: *E vostro figlio sarà chiamato a succedervi. Sarà la quarta generazione.*

Pierre, che assiste all'intervista, si mette in posa.

Charles: *Proprio così.*

Cronista: *Avete il senso della continuità nella vostra famiglia. Com'è cominciato tutto ciò?*

Charles: *Mio nonno venne dal Giura cento anni fa, con la sua cassetta di utensili, e cominciò proprio qui, con una piccola officina. Fu mio padre, quando prese le redini dell'azienda, a darle le attuali dimensioni.*

Cronista: *E poi, essa è rimasta tale e quale?*

Charles: *Sì, più o meno.*

Cronista: *Voi non avete voluto ingrandirla ulteriormente?*

Charles: *Vedete, era una piccola azienda familiare, io non ci tenevo molto a ingrandirla.*

Cronista: *Forse pensavate di poterla controllare meglio?*

Charles (un po' irritato): *Se volete, è così.*

Cronista (si corregge): *Avete preferito conservare all'azienda una certa personalità, quella della vostra famiglia, piuttosto che cadere nell'anonimato di un'impresa più grande.*

Charles: *Ecco, è proprio così.*

Cronista: *Cosa vi sembra essere più importante nella vostra famiglia, la vocazione dell'orologeria o quella degli affari?*

Charles (con un sorriso): *Dipende. Mio nonno era prima di tutto un orologiaio, mio padre l'uno e l'altro, mio figlio è un uomo d'affari, lui.*

Cronista: *Vi siete escluso dalla lista.*

Charles: *Diciamo, se volete, che io mi guadagno la vita, come tutti.*

Cronista (non sa più cosa fare, ma insiste nella strada sbagliata): *Avreste desiderato fare un'altra cosa?*

Charles (irritato): *No, non ci penso. Ma le cose non sono mai semplici nella vita.*

Cronista: *Sì, certo.* (Non sa più che dire). *Ma se non siete né del tutto orologiaio né del tutto uomo d'affari, come potreste definirvi?*

Charles (irritatissimo, vuole troncare): *Ve l'ho detto: sono uno che si guadagna onestamente la vita. Se ciò vi sembra interessante, posso dirvi che ho una villa, una moglie, un cane, alcune assicurazioni, due automobili, uno chalet in montagna con una bandiera svizzera nel giardino. No, la bandiera non c'è, ma è come se ci fosse.*

Cronista (al cameraman): *Taglia.* (A Charles) *Temo che stiamo andando un po' fuori tema.*

Charles: *Sì, temo anch'io...*

Cronista: *Fermiamoci due minuti. In linea di principio, il tema del nostro reportage è lo spirito d'iniziativa di una famiglia.*
Charles (cattivo): *Davvero?*

Scena 5 — Dopo la celebrazione in fabbrica, Charles e Pierre rientrano a casa in macchina.
Pierre: *Io ti capisco meno. Perdiamo un'intera giornata di lavoro, si è scomodata la Televisione, mi sembra un'occasione unica per farsi della pubblicità gratis, e tu vai a raccontare cose prive di senso.*
(Charles non risponde) *A volte mi chiedo che cosa ti passa per la testa. Se trasmettono quell'intervista stiamo freschi.*
(Charles continua a tacere) *Domani telefono a quel tale della televisione e gli dico di lasciar perdere.*
Charles: *Già fatto. Gliel'ho chiesto subito.*
Pierre: *E che ha detto? È d'accordo?*
Charles: *Certo.*
Pierre: *Valeva proprio la pena.*

Scena 6 — Villa di Charles, poco dopo. Charles, sua moglie Germaine e Pierre stanno per mettersi a tavola.
Pierre: *C'erano un sacco di cose da dire. Ci sono abbastanza problemi, no?*
Charles: *Può darsi.*
Pierre: *E allora? Davvero si direbbe che i nostri affari ti lascino del tutto indifferente. Se tu ne hai abbastanza, non hai che da passare la mano. Ormai sei sfasato, i metodi son cambiati dai tempi di tuo padre. Tutto cambia con una tale velocità... Bisogna sapersi adeguare.*
Charles (divertito): *Parli come un politico maneggione che voglia saltare su un treno in corsa.*
Germaine: *Non siete divertenti con le vostre storie. Venite piuttosto a tavola.*
Pierre e Charles non si muovono.
Pierre: *Quando tua figlia Marianne e i suoi compagnucci studenti strillano tutto il santo giorno per avere il potere e altre stronzate, lì tu stai ad ascoltare, ti sembra interessante. Accordami almeno lo stesso diritto nella baracca. Perché io almeno ho un obiettivo, mentre lei...*
Charles: *La sola cosa che t'interessa è di guadagnare danaro, e tu ne guadagni.*
Pierre: *Si potrebbe guadagnarne molto di più se non ci fossi tu a frenare tutte le iniziative, a non voler assumerti dei rischi.*

Scena 7 — Villa di Charles. Sera. Stanza da bagno, l'acqua scorre nella vasca. Entra Charles in vestaglia. Ha un bicchiere in mano, lo posa e chiude i rubinetti. Si esamina allo specchio e parla tra sé. Talune frasi son riprese dalle domande dell'intervista, ma dette da Charles stesso, in « off ». Il resto del monologo è in sincrono.
Charles: *Mio nonno era prima di tutto un orologiaio, mio padre l'uno e l'altro, mio figlio è un uomo d'affari, lui.*
È nella vasca.
Charles: *Si può annegare in una vasca da bagno. Facilmente.*
Charles: *Avreste desiderato fare un'altra cosa?*
Charles: *Io sono un notaio e un droghiere* (recita).
Charles: *Sono uno che si guadagna onestamente la vita.*
Charles: *Ecco. Quando vado al cinema, dò il tredici per cento del prezzo del biglietto al fondo per i poveri. Perché i poveri hanno dei diritti. E io sono uno « zombi », la mia anima viaggia in un mondo futuro, e il mio corpo è spaccato in due. Nel*

senso della lunghezza. Il lato sinistro, dove si trova il cuore, si liquefà e va in putrefazione. L'altro lato si guadagna onestamente la vita.

Scena 8 — Un ufficio alla Televisione. Il cronista è seduto alla scrivania e cerca nei cassetti. Una segretaria lo guarda fare.

Cronista: *Dove ho potuto mettere quelle carte? Ah, sì, probabilmente le ho dimenticate in fabbrica l'altro giorno. Le avevo posate sullo scrittoio di quel tipo durante l'intervista, chiamiamola così. Passami il suo numero.*

Segretaria: *Come si chiama?*

Cronista: *Si chiama... Aspetta, aspetta, lo troverò.*

Scena 9 — Fabbrica Dé. Ufficio di Charles. Charles è alla finestra. Marianne bussa e, senza attendere risposta, entra.

Charles: *Marianne! Non hai più soldi?*

Marianne: *Non dire che vengo a trovarti solo per questo.*

Charles: *No, è vero. Ma per oggi è così. Ti ho dato il tuo mensile?*

Marianne: *Sì, si tratta di altro.*

Charles prende del danaro dal portafogli e lo dà a Marianne.

Marianne: *Grazie. Il giorno in cui non si dovrà più vivere di elemosina perché si è studenti...*

Charles (pensoso): *Già...*

Marianne: *Sono una figlia di papà.*

Charles: *E papà vende molle di orologi.*

Marianne: *E sua figlia si sorbisce un esame di filologia classica, che certamente andrà male, perché papà vende, probabilmente a un prezzo abbastanza caro, delle molle di orologio. L'ordine regna.*

Squilla il telefono. Charles alza il ricevitore.

Charles: *Sì, buon giorno. Sì, le vostre carte stavano qui. Ve le abbiamo mandate ieri o stamattina. Le riceverete... Spero che non siate in collera con me per l'intervista dell'altro giorno. Vi siete trovato davanti a un muro, non sarà stato troppo divertente per voi... Ho ripensato alla faccenda e deploro il mio atteggiamento, tanto più che c'erano parecchie cose da dire.*

Scena 10 — Ufficio della Televisione. Il cronista al telefono.

Cronista (sorpreso): *Ah? Bè, allora bisognava dirle.*

Scena 11 — Ufficio di Charles. Un attimo dopo. Marianne è tornata e Charles ha terminato la conversazione telefonica. Ha l'aria perduta in un abisso di riflessione.

Charles: *Conosci la rubrica televisiva « Gente così »?*

Marianne: *Sì, vagamente. Mi sembra di averne visto una puntata con un ferroriere che raccontava la propria vita. Ma il titolo è scelto male. La gente non è mai « così ».*

Charles: *Mi han proposto di partecipare alla prossima trasmissione. Il personaggio che avevano trovato si ritira.*

Marianne (sorpresa): *Tu?*

Charles: *Sì. Mi vedi tu mentre vuoto il sacco davanti a una telecamera?*

Marianne: *Può darsi che diresti delle cose interessanti, chi lo sa?*

Charles (a bassa voce, come parlando tra sé): *In fondo niente mi obbliga a continuare.*

Marianne: *Raccontare la storia della famiglia, dal bisnonno fino a noi, sarebbe divertente. E istruttivo.*

Scena 12 — Villa di Charles. L'indomani mattina. Bagno. Charles si sta radendo. Parla da solo.
Charles: *Signor Dé, perché volete parlare?*
Charles: *Perché a forza di marcirmi in gola, le parole cadono nello stomaco e vi fanno un orribile gorgoglio.*
Charles: *Signor Dé, perché non parlate?*
Charles: *Perché va tutto bene. Sul mio volto non si legge l'oppressione. Non sono né un negro, né mano d'opera emigrante verso il nord. Posso stare al gioco.*
Si guarda nello specchio, togliendo e mettendo gli occhiali.
Charles: *Vedo perfettamente senza occhiali.*
Li spezza sul bordo del lavabo.

Scena 13 — Villa di Charles. Qualche minuto dopo. Charles sta facendo colazione. Pierre è già pronto per andare al lavoro.
Pierre: *Sei pronto? Vuoi che ti aspetti?*
Charles: *Verrò un po' più tardi. Va' pure.*
Pierre: *Non dimenticare che i contratti Nestor debbono essere preparati oggi.*
Charles: *Se tardo, chiedi a Robert di occuparsene lui.*
Pierre: *Sta facendo il servizio militare.*
Charles (assente): *Ah?*
Pierre: *Dimentichi gli occhiali.*
Charles: *Non ho mai avuto bisogno degli occhiali.*
Pierre: *Scherzi!*
Charles: *No. Posso leggere anche quel che è scritto in caratteri piccolissimi, là, su quel calendario: « Godete la vita pienamente, fumate Tops, un gusto dolce ma virile, grazie al suo superfiltro triattivo al granulo di carbone. In confezione king-size o super-king-size ».*
Pierre: *È il caso di chiedersi perché li portavi, allora.*
Charles: *Per vederci meno chiaro. Me li hanno venduti per questo. Fa parte del complotto.*
Pierre (alza le spalle): *Be', a più tardi* (esce).
Charles resta seduto a tavola. Ha l'aria assente.

Scena 14 — Villa di Charles. Soggiorno. Qualche tempo dopo. Una piccola « troupe » della Televisione sta preparando le attrezzature.

Scena 15 — Stesso ambiente, poco dopo. L'intervista di Charles è cominciata. In tutta la prima parte dell'intervista, si vedrà spesso la « troupe » intorno a Charles e al cronista. Vi saranno due o tre ambienti diversi, tra cui il soggiorno ed eventualmente il giardino.
(Salone)
Charles: *Mio nonno è morto di tristezza. Qui, in questa casa. Era un vecchio anarchico del Giura. Aveva lavorato con gente come James Guillaume e Adhémar Schwitzguébel, aveva conosciuto Kropoktin, Bakunin e Malatesta. Non resse alla liquidazione dell'Internazionale di Saint Imière e partì per Ginevra. Aveva messo nome ai suoi due figli James e Adhémar. Ma non restano più che dei nomi...*
A mio padre Adhémar, in fondo, volevo molto bene, anche se tutto mi divideva da lui. Ma mi piaceva molto il suo aspetto solido, la sua sicurezza, la sua calma. Dava l'impressione di non poter mai sbagliarsi. E in effetti non sbagliava mai, una volta che si accettasse la definizione del suo universo.
Cronista: *Ma voi non potete accettarla.*
Charles: *No, non son mai riuscito a penetrarvi.*
Cronista: *Immagino tuttavia che sia stato lui a farvici entrare, o quanto meno a tentarlo.*

 (Soggiorno)

Charles: *Aveva lavorato duro tutta la vita per creare l'azienda e farla andare avanti. Gli inizi erano stati difficili, ma lui era riuscito ad assicurarsi l'indipendenza, come la chiamava, e la sicurezza e l'avvenire della famiglia, cose sacre fra tutte, per lui. Io ero il suo unico figlio, quindi per lui era impensabile che io potessi abbandonare il tutto. Mettetevi al suo posto. Che altro avrebbe potuto esservi? Lui non poteva concepire che io desiderassi cose diverse. Attribuiva il mio atteggiamento a qualche sogno d'adolescente, tanto più che a quell'epoca le mie idee erano molto indefinite.*
(Giardino)
Avevo diciott'anni, a scuola non è che riuscissi troppo bene: mi son ritrovato automaticamente nella fabbrica paterna.

Cronista: *Vostro malgrado.*

Charles: *Ma non è neanche esatto. Ebbi improvvisamente la coscienza di esistere, di fare qualcosa. Avevo solo vent'anni quando scoppiò la guerra: e fu praticamente in quest'epoca che dovetti succedere a mio padre. Poiché la mia salute non era buona, fui esonerato dal servizio militare, mentre gli altri erano sempre lontani e mio padre era mobilitato quasi in permanenza. Non ebbi molta possibilità di scelta.*

Cronista: *Ma a vent'anni, che cosa avreste desiderato fare?*

Charles: *Sapevo meglio che cosa non volevo fare, ma in quelle circostanze non era possibile imporre a mio padre alcunché partendo da una volontà che era puramente negativa. Non avevo una particolare vocazione. Sapevo solo che nel mio ambiente respiravo male. I rapporti tra le persone mi apparivano falsi, dominati essenzialmente dal danaro, dal conformismo, dal rispetto delle convenzioni e delle idee preconcette, dal senso dell'autorità e della gerarchia. In breve, diciamo che mi strafottevo di tutto.* (Sorride, come imbarazzato dalla propria audacia verbale) *Ma, nel mio isolamento, mi sembrava impossibile uscirne. Per questo accettai bene o male lo statu quo. In seguito ho pensato che rispetto a quella di molti altri la mia era una posizione di forza, che mi avrebbe permesso, in un quadro preciso e reale, di modificare un po' le cose.*
Dopo la guerra, ho creduto che tutto cambiasse. Fu un periodo formidabile, nessuno pensava che le cose potessero tornare come prima. (Sorride amaramente) *Per mio padre, invece, la sola cosa importante era di rimettere tutto a posto come se non fosse successo niente. C'era stata una guerra, che era passata come un qualsiasi cataclisma naturale, e che poi era finita. Egli apparteneva a quella categoria di persone per le quali non cambia mai niente: il mondo è fatto così una volta per tutte. Alla sommità Dio, e sotto, il mondo con dentro la Svizzera, giusta ed eterna, e nella Svizzera la ditta Dé, appartenente a lui, e dopo di lui, a suo figlio. Poco dopo la fine della guerra si ammalò, a causa del freddo preso alla frontiera, e pochi mesi dopo morì. Fui preso in trappola, in certo senso: c'era la famiglia, mia madre, e poi la mia stessa famiglia, perché mi ero sposato e avevo già un figlio. L'impresa era già abbastanza ben avviata e praticamente andava avanti da sola.*
(Salone)

Cronista: *Mi avete detto poco fa che speravate di smuovere un po' le cose. Che intendevate dire?*

Scena 16 — Da questo momento, il seguito dell'intervista sarà visto di sera, durante la trasmissione.

Villa di Charles. Soggiorno. Germaine e Pierre seguono l'intervista in TV.

Charles: *Accadde questo: col passar degli anni migliorava, naturalmente, la mia conoscenza dei meccanismi del lavoro, ma al tempo stesso avevo sempre meno voglia di giocare il mio ruolo. Quel che ho cercato di fare, per esempio, è stato di modificare in una certa misura i rapporti di lavoro tra le persone, di interessarli più da vicino allo sviluppo dei miei affari. Ma in fin dei conti avevo l'impressione che nessuno ci tenesse veramente. Alcuni non avevano gran che il gusto delle responsabilità, i più maliziosi si chiedevano su quale graticola li si volesse arrostire.*

Pierre: *Bella pubblicità. È desolante. Si copre di sterco e noi con lui.*

Germaine: *Ti prego.*

Charles: *Anche la mia banca non era troppo entusiasta, certi fornitori lo erano ancor meno. Comunque, era tutto illusorio. Tutto ciò che avevo istintivamente respinto in gioventù mi appariva adesso col suo vero volto. Era una struttura nella quale ero preso e che non accettavo più.*

Scena 17 — Un caffè in città, la stessa sera. Pochi clienti, fra i quali Charles che segue anch'egli la propria intervista alla TV. L'intervista continua.

Charles: *A poco a poco mi sono allontanato da tutto sforzandomi di trovare dell'altro al di fuori del mio lavoro. Ma tutto quel che toccavo mi si seccava tra le dita. Tutto quel che potevo pensare non era altro che un pensiero, senza presa su niente. Capivo bene che tutto quel che poteva farsi, che poteva accadere, si faceva al di fuori di me. Tutto quel che avevo imparato, tutto quel che sapevo non mi era di alcuna utilità e finiva per ritorcersi contro di me.*

Ormai mi ero sistemato. La domenica girovagavo in macchina per le strade. Poco mancava che mi mettessi a far collezione di francobolli.

Non potevo fare altro che aspettare un avvenimento, una sorpresa, sognando mondi migliori. Poi tutto si è lentamente disfatto, dentro di me e attorno a me. C'è stato come un camminamento sotterraneo. Sapevo che non sarebbe successo più niente, che c'è un punto morto oltre il quale diventa difficile perfino credere alla propria esistenza. Mi trovo come in un bagno di ovatta, senza autentica angoscia, senza speranza, imprigionato nel confort e nella sicurezza.

Scena 18 — Un avventore ha riconosciuto Charles e lo guarda come una bestia rara. Charles se ne accorge; è come preso dal panico. Esce in tutta fretta dal caffè, sale in macchina. Mette in moto, non parte, spegne il motore. Ha l'aria angosciata. Riflette un momento, poi esce dalla macchina.

Scena 19 — Un albergo in città. Poco tempo dopo. Charles arriva al « bureau ».

Charles: *Avete una camera?*

Impiegato: *Per una persona?*

Charles: *Sì.*

Impiegato: *Per una notte?*

Charles: *Sì.*

Impiegato: *Riempia la scheda, per piacere.*

Charles scrive. Ha un'esitazione, poi continua. Dà la scheda all'impiegato, che la esamina. Non ha l'aria sospettosa, ma Charles ha l'impressione che lo sia.

Impiegato (chiama): *Gino! Mostrate la camera 32 al signor Schwarz.* (A Charles) *Non ha bagagli?*

Charles (un po' imbarazzato): *No.*

Scena 20 — Charles è nella camera. Sta per mettersi a letto, ma da fuori viene il chiasso di una lite, insulti, una bottiglia fracassata. Charles guarda dalla finestra.

L'indomani mattina. Charles è ancora a letto, ma non dorme. Bussano.

Charles: *Avanti.*

Cameriera: *Chiedo scusa, posso rifare la camera? È quasi mezzogiorno.*

Charles: *Non importa.*

Cameriera: *Ma se resta oltre mezzogiorno dovrà pagare un'altra giornata.*

 Charles: *Resto.*

Scena 21 — Charles si veste ed esce. Non si è fatta la barba. Sta per entrare in un ristorante, poi esita, guarda dentro attraverso i vetri e si allontana. Evidentemente teme di essere riconosciuto, tanto come signor Dé che come personaggio di una trasmissione televisiva. Entra in una drogheria, compra qualcosa per far colazione e torna verso l'albergo. Per via per poco non striscia lungo i muri, non sembra a proprio agio.

Scena 22 — Albergo. Camera di Charles, poco tempo dopo. Charles consuma la colazione. Ha comprato una scatola di conserve ma non ha l'apriscatole. Cerca di aprirla, senza riuscirvi.

Scena 23 — Albergo. Camera di Charles. Qualche giorno dopo. Mattino inoltrato. La radio è accesa e distilla della musica. Bussano.

Charles: *Avanti.*

Cameriera: *Posso fare il letto? Non esce?*

Charles: *No, ma fate pure.*

Cameriera: *Se lei resta dopo mezzogiorno...*

Charles: *Sì, lo so.*

Cameriera: *Vuole ancora la camera?*

Charles: *Sì. Non so. Dipende. Forse ancora parecchi giorni.*

La cameriera rifà il letto.

La musica è cessata. La radio trasmette un comunicato.

Voce dell'annunciatore: *Comunicato. La polizia cantonale di Ginevra ci prega di annunciare la scomparsa del signor Dé — d ed é con l'accento acuto —, nato nel 1919, industriale. Da tre giorni il signor Dé si è allontanato da casa, e da allora la famiglia è priva di sue notizie. Al momento della scomparsa il signor Dé indossava un abito grigio scuro, un impermeabile color gomma e portava cravatta a farfalla. Il signor Dé soffriva di depressione e i parenti ritengono che al momento della scomparsa non fosse in pieno possesso delle sue facoltà.* (Sorriso divertito di Charles) *Chi lo incontrasse è pregato di avvertire la polizia cantonale di Ginevra, telefono 22 22 22.* (Segue un po' di musica) *Fra qualche istante potrete ascoltare il notiziario.*

Cameriera: *Non c'è da meravigliarsi che la gente diventi tutta un po' picchiata, con la vita che si fa.*

La donna continua a rifare il letto. Intanto la radio trasmette le ultime notizie.

Voce dell'annunciatore: *Nuovi incidenti si sono verificati nel nostro paese. Membri dell'organizzazione giovanile « Legittima difesa » hanno bloccato in massa gl'ingressi e le uscite delle autostrade nei pressi di Ginevra e di Zurigo, volgendosi contro gli automobilisti. Prima che la polizia potesse intervenire, colossali intasamenti si sono verificati e automobolisti infuriati son venuti alle mani con i giovani e persino con le ragazze. Il signor Thierry Apfelbaum, presidente dell'Associazione Utenti dell'Autostrada, ha elevato una vibrata protesta presso le autorità di polizia dei cantoni in cui si sono prodotti gli incidenti...*

Scena 24 — Un caffè in città. Alcuni giorni dopo, di pomeriggio. Charles legge il giornale. Accanto a lui una coppia, Paul e Adeline.

Paul (a Adeline): *Quel tipo seduto di fronte a te ti sta sbirciando.*

Adeline: *Credi? No, guarda nel vuoto.*

Paul: *Lo dici tu!* (A Charles, abbastanza forte da farsi sentire) *Mia moglie le piace?*

Charles (interdetto): *Come dice, scusi?*

Paul: *Chiedo se mia moglie le piace.*

Charles: *Perché me lo chiede?*

Paul: *Lei non mi ha risposto.*

Charles: *Sua moglie è assolutamente deliziosa.*

Adeline: *Ecco.*
Paul: *Lei è un professore?*
Charles: *No. Ho l'aspetto del professore?*
Paul: *Lei somiglia a un mio vecchio maestro di scuola. Lo chiamavamo il gatto Felix. Lei comunque non somiglia per niente a un gatto.*
Charles: *La logica non è il suo forte.*
Paul: *Comunque, se lei non è professore, avrebbe potuto esserlo.*
Charles: *Perché no?*
Adeline (un po' delusa): *Si occupa di commercio.*
Charles: *Ne ho l'aspetto?*
Paul: *Non vuol dire. Tutti più o meno si occupano di commercio. No, è uno che vive di rendita, il mondo ne è pieno al giorno d'oggi. Ma le sue rendite sono modeste. Dev'essere vicino al fallimento.*
Charles: *Non ci avevo pensato, ma siete abbastanza vicini alla verità.*
Paul: *Allora non ha la macchina.*
Charles: *Perché? Ne ho una. È qui a due passi.*
Paul: *La nostra è in garage e non abitiamo troppo vicino.*
Charles: *Cercate qualcuno che vi porti a casa?*
Adeline: *Se lei potesse, sarebbe molto gentile.*

Scena 25 — Qualche minuto dopo. Automobile di Charles, con Paul e Adeline. Paul è al volante.
Paul: *Non le dà fastidio lasciarmi guidare?*
Charles (non troppo sicuro): *No, affatto.*
Paul: *Non c'è l'accendisigari. E poi, cammina come una carriola.*
Charles (stupito): *Davvero?*
Paul: *Si capisce subito che lei non l'ha mai saputa guidare. Non ama le automobili?*
Charles: *Non ne capisco niente. Non è che mi interessi gran che.*
Paul: *Spero di non averla infastidita poco fa, trattandola come un vagabondo.*
Charles: *Ma no. D'altro canto ho già detto che non eravate troppo lontani dalla verità. In questo momento non ho alcun lavoro. E lei, cosa fa?*
Paul: *L'imbrattatele. Sono pittore. Dipingo insegne, lettere. Faccio lavoretti di vario genere. Sto in proprio.*
Charles: *E come va?*
Paul: *Così così. Dipende dalla congiuntura.*
Continuano a correre. Sono fuori città.
Charles: *Insomma, ha la sua piccola azienda.*
Paul: *È sempre meglio che timbrare in fabbrica tutte le mattine.*
Charles: *Su questo non posso darle torto.*

Scena 26 — Poco dopo. Un luogo nei pressi della città, un po' campagna, un po' periferia. Ambiente assolutamente amorfo. Paesaggio senza attrattive. L'automobile di Charles: Paul e Adeline scendono per primi, poi Charles. Nessuna abitazione nei dintorni.
Charles (sorpreso e un po' inquieto): *Abitate qui vicino?*
Paul: *Non lontano. Là in fondo, dietro quegli alberi.*
Charles: *Perché ci fermiamo qui?*
Adeline: *Paul ed io ci fermiamo qui ogni volta che passiamo. È una specie di rito. Ci fermiamo e guardiamo il paesaggio.* (Paul le ha cinto la vita).
Charles: *Perché proprio qui? Non c'è niente di particolarmente interessante.*
Adeline: *Sì, è il nostro posto preferito.*
Charles (un po' interdetto, non sa più cosa dire): *Vi piace la campagna?*
Paul: *Soprattutto la periferia. Anche le città satelliti di sera.*
Charles: *E la città? Non vi piace Ginevra?*

Adeline: *No. È pieno di banche e di spie americane con le loro famiglie. D'inverno, quando piove o quando nevica, amo molto la città. Ma d'estate è ignobile: turisti completamente abbrutiti che fotografano i parchi coi loro prati rasati e le aiuole di tulipani. E il getto d'acqua nel laghetto, come su una cartolina postale.* (Una pausa. Il suo volto s'illumina). *Qualche tempo fa ho fatto un sogno meraviglioso. Ho sognato che le rive del lago erano diventate un porto di carbone, con i battelli neri e le navi da trasporto. E che al posto dei parchi c'era una magnifica acciaieria, immensa, che si estendeva fino alla collina Cologny. Di notte la si sentiva ronfare e le fiamme rosse danzavano sulle acque del lago.*

Paul (a Charles. Serio): *Adeline fa sempre dei sogni bellissimi. Be', andiamo, torniamo a casa, Cilette ci starà aspettando.*

Paul va verso la macchina. Prova gli ammortizzatori spingendo sui paraurti.

Paul: *Perché lei non ama le macchine?*

Charles: *Per un sacco di ragioni.*

Paul: *Quali?*

Charles (raccoglie le idee, come per un discorso importante): *Ecco: prima di tutto, la posizione del guidatore è pessima. Tronca la digestione, comprime lo stomaco e ingrossa il cuore. Secondo, la circolazione è diventata l'arte drammatica degl'imbecilli. Gli incidenti sono delle miserabili tragedie e i pericoli della strada son quel ch'è rimasto di avventura. In terzo luogo* (riflette) *l'automobilismo è un sistema di accumulazione, d'intasamento, ma che non porta a nessuno scambio d'idee, a parte beninteso lo scambio di volgarità; e in cui le persone non s'incontrano mai. È un sistema di dispersione sociale: ognuno nella sua cassetta. E per finire, attraverso l'automobile le compagnie petrolifere e i mercanti di lamiera impongono la loro legge, distruggono le città, fanno scialacquare delle fortune in strade e in poliziotti, infettano il mondo e soprattutto fanno credere alla gente di non desiderare più nient'altro.*

Paul (sorpreso): *Ehilà, vecchio mio, lei ne sa di cose.* (A Adeline) *Vedi, era davvero professore.* (A Charles) *Bene, ora cerchiamo di sistemare tutto.*

Paul va verso l'automobile, stacca il freno e comincia a spingerla. A pochi metri c'è un profondo burrone dalle pareti scoscese. Charles sta a guardare, un po' stupito ma senza protestare. Arrivata all'orlo del burrone, la macchina vacilla e precipita lungo il pendio andando a fracassarsi in fondo al burrone. Tutti e tre la guardano in silenzio. Paul è ammirato, Adeline è divertita e Charles stupefatto, ma non irritato.

Scena 27 — Casa di Paul. Pochi minuti dopo. Paul, Adeline e Charles entrano in cucina. Scende la sera. Cilette è seduta avanti alla tavola con un libro.

Charles: *È vostra figlia?*

Adeline: *L'avremmo avuta a dodici anni. È la figlia della vicina. Viene da noi quando la madre è fuori. Non le piace restar sola.*

Paul: *Cilette, hai fatto i compiti?*

Cilette: *Sì, so bene la poesia.*

Adeline: *Hai imparato una poesia? Bene. Puoi declamarcela? Come si intitola?*

Cilette: *S'intitola « In Svizzera ».*

Paul: *È un bel titolo. Ti ascoltiamo.*

Cilette (declama piuttosto male, e senza prender fiato): *È il corpo mutilato — La Svizzera è un deserto — dove ogni dì parole — come acqua fuggon via — Un gran pozzo le chiude — è una tomba d'oblio — Colui che le pronuncia — si disfà. Lo s'interra — questo non fa una grinza — E il silenzio risplende — su un paese felice.*

Scena 28 — Casa di Paul. Cucina. Gli stessi, un po' più tardi.

Paul: *La riaccompagno a casa, la mia macchina dev'essere vicino al garage. La sua ha fatto un bel salto nel burrone.*

yeux ne veulent pas en tous temps se fermer

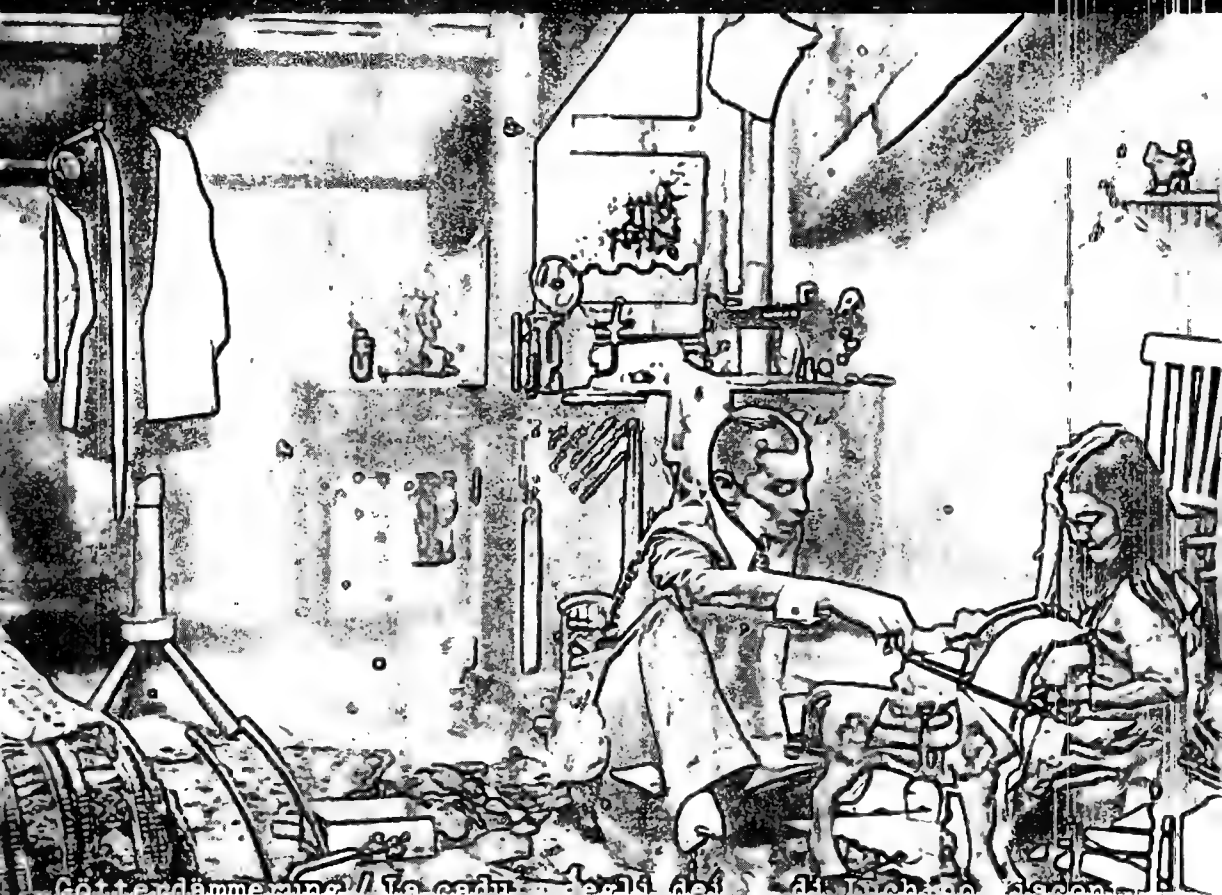
our Rome se permettra de choisir à son tour ... di Jean-Marie Straub

Jagdszenen aus Niederbayern di Peter Fleischmann
Jagdszenen aus Nied rbayern Pe ischmann

Fuori campo di Peter Del Monte

Charles mort ou vif di Alain Tanner

Götterdämmerung / La caduta degli dei di Luchino Visconti

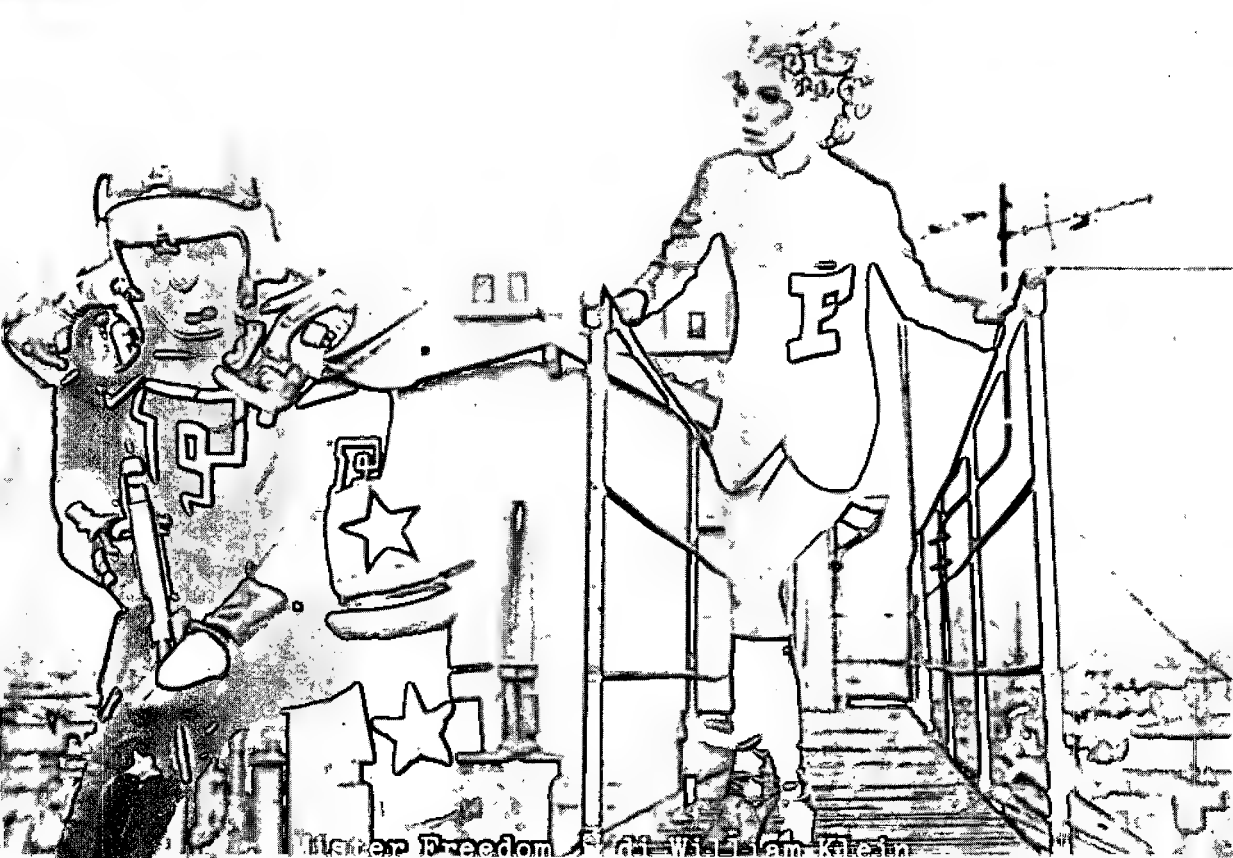
Götterdämmerung / La caduta degli dei di Luchino Visconti

Ukrad na Vzducholod di Karel Zeman

Viragvasarnap / di Imre Gyöngyössy

di Walter Lima jr

Slavnost v botanicke Zahrade di Elio Havetta

Viackovia siroty a blazah di Juray Jakubisko

Il tunnel sotto il mondo

Mister Freedom di William Klein

Charles: *Sì, è stato molto divertente!*
Paul: *Da che parte abita?*
Charles: *Sono in albergo.*
Paul: *Ah? Non è di qui?*
Charles: *Sì, ma in questo momento abito in albergo. A dir la verità non ho affatto voglia di tornarci.*
Paul: *E anch'io non è che abbia molta voglia di uscire di nuovo.*
Adeline: *C'è una camera vuota qui, potrebbe passarvi la notte. Resti.*
Paul: *D'altro canto, lei non ha più danaro per pagare l'albergo.*
Charles: *No, non si tratta di questo. Ma sto pensando che sono andato via senza pagare il conto. E ho lasciato là il rasoio.*
Paul: *Le costerà meno lasciare là il rasoio che tornare.*
Charles: *Be', è un modo anche questo di vedere le cose.*
Adeline: *C'è solo che la potranno denunziare.*
Charles: *Non importa, ho dichiarato un nome falso.*
Paul (divertito): *Un nome falso? È mescolato in qualche imbroglio?*
Charles: *No, no, assolutamente. Solo che desidero conservare l'anonimo in questo momento. Vi assicuro.*
Paul: *Non si preoccupi. Lei non è il primo che va in albergo per tradire sua moglie.*
Charles: *Ma no, lei si sbaglia, non si tratta assolutamente di questo. Vi spiegherò.*
Paul: *Ma non c'è niente di male.*

Scena 29 — Nella camera vuota. Adeline e Charles.
Adeline: *Ecco. Torno subito. Vado a cercare delle coperte.*
Esce. Charles resta solo. Osserva la « sua » camera.

Scena 30 — L'indomani mattina. Camera di Charles in casa di Paul. Charles si sveglia. Si alza, va a guardare fuori della finestra. Si sofferma. La camera sembra piacergli, e anche il paesaggio che si vede dalla finestra.

Scena 31 — Casa di Paul. Cucina. Un minuto dopo. Paul e Adeline stanno prendendo il caffè. Entra Charles, un po' intimidito.
Charles: *Buon giorno.*
Paul: *Salve.*
Adeline: *Buon giorno. Ha dormito bene?*
Charles: *Ho dormito poco. Piacevolmente.*
Adeline: *Vuole del caffè?*
Charles: *Volentieri. La ringrazio.*
Prende posto alla tavola e beve il caffè in silenzio.
Paul: *Ecco, se lei ha dei problemi, se non sa bene dove andare a sbattere, la camera lassù è vuota. Non si preoccupi. Io ho l'abitudine di alloggiare borghesi senza tetto. Lei* (indica Adeline) *è figlia di un giudice.*
Charles: *Voi siete molto gentili. In questo momento, davvero, mi farebbe molto comodo. Ma non vi disturberò troppo, è per qualche giorno soltanto. E poi ho un po' di danaro con me. So anche far da mangiare. Ed è un'attività che mi si adatterebbe molto nelle circostanze attuali.*
Paul: *Non sa mica per caso usare il pennello?*
Charles: *Be'... Non so. Forse per le cose più semplici...*
Adeline: *Cerchi mano d'opera a buon mercato?*
Charles: *Ma no, ha ragione lui. Se posso esservi utile in qualcosa. So trovare il dente di leone, per esempio.*
Adeline: *In questa stagione avrebbe voglia di cercare.*
Charles: *Ah, certo, è vero.*
Sorridono tutti e tre.

Scena 32 — Stanza da lavoro di Paul. Qualche giorno dopo. Paul e Charles lavorano. Charles prepara i colori mentre Paul dipinge.

Paul: *Non mettere troppo rosso.* (Canticchia mentre dipinge) *Il popolo della campagna — è libero sulla sua terra — il pericolo l'ha forgiato — per la pace, per la guerra.*

Scena 33 — Casa di Paul. Cucina. Qualche giorno dopo. Charles, solo, sta cucinando Fischietta il « popolo della campagna ».

Scena 34 — Casa di Paul. Cucina. Qualche giorno dopo. Charles, Paul e Adeline, poi arriva Marianne.

Charles: *Paul, ti presento mia figlia Marianne, la Repubblica. E' studentessa in lettere.*

Paul: *Molto lieto. Paul, pittore in letere.*

Carles: *Ecco, abito qui.*

Marianne: *Sembra che ti trovi molto bene qui. Non vi dà troppo fastidio?*

Adeline: *No, affatto. Ci siamo abituati a lui.*

Paul: *Cucina bene.*

Marianne: *Bene, perfetto.* (Una pausa. Mariane è sorpresa di vedere suo padre in questo ambiente. Si guarda intorno) *Sei cambiato.*

Charles: *Solo i poveri di spirito non cambiano mai.* (Una pausa).

Paul: *Lei appartiene a quella categoria di studenti che vogliono buttare tutto all'aria?*

Marianne: *Come lei ha così ben detto...*

Paul: *Fa parte di quella baracca che chiamano « Legittima difesa »?*

Marianne: *Sì.*

Paul: *E' uno strano nome.*

Marianne: *Perché?*

Paul: *Siete voi piuttosto che attaccate.*

Marianne: *Quelli della nostra età, che accettino o rifiutino il mondo che gli altri han preparato, sono aggrediti da tutte le parti, qualunque cosa facciano per entrare in questo mondo o, al contrario, per non entrarvi.*

Paul: *Ma chi è che vi aggredisce, come lei dice?*

Marianne: *Ma tutto ci aggredisce. La violenza nei nostri confronti è permanente. Anche nei vostri confronti, d'altronde.*

Paul: *In che modo?*

Marianne: *Si è mai fermato per esempio davanti a un chiosco di giornali? Guardi le copertine delle riviste, i titoli. Quel benessere che ci viene proposto è un'aggressione permanente. Noi non facciamo che difenderci.*

Paul non risponde, ma si vede che cerca di comprendere.

Scena 35 — Casa di Paul. Un po' più tardi. Cucina. Gli stessi.

Charles: *Vedi, Marianne, Paul è un bravo ragazzo, non del tutto stupido, ma tuttavia un po' tentato dal nostro vizio nazionale: questo gusto un po' smodato della mediocrità. Forse tu potresti aiutarmi ad allontanarlo da questa tentazione.*

Marianne: *Oh là là!* (Riflette, divertita) *Non vedo che cosa potremmo fare.*

Adeline: *Talvolta anch'io dico a me stessa che Paul è un po' ignorante, soprattutto per pigrizia.*

Charles: *Ma ho l'impressione che ne tragga un certo orgoglio.*

Marianne: *In casi di questo genere, che non sono disperati, esiste una tecnica che forse può andar bene. Un piccolo esercizio quotidiano, facilissimo.*

Paul: *La scuola mi ha sempre fatto orrore.*

Marianne: *Ma non è affatto difficile. Anzi, è divertente. Ti scriverò su dei foglietti di carta, che tu attaccherai ogni giorno al muro, una frase, un proverbio, una massima. Una al giorno. Dovrai impararle a memoria.*

Paul: *A memoria?*

Marianne: *Sì, ma si tratta di piccole cose, brevissime.* (A Charles) *Tu sei incaricato del controllo.*

Paul: *Bene, e poi?*

Marianne: *Tutto qui. Una volta che tu avrai imparato a memoria queste faccenduole, ci sarà una piccola probabilità ch'esse facciano il loro piccolo cammino nella tua piccola testa, e che tu cerchi di metterle in relazione con quello che succede.*

Paul: *Dopo di che sarò intelligente. Non è affatto difficile.*

Marianne: *Diciamo che avrai due o tre idee nella zucca.*

Charles: *Quando scuoterai la testa farà « ding ding ».*

Paul: *Siete davvero gentili. Su, la rivincita.*

Scena 36 — Paul è a letto.

Paul: *Lunedì: siate realisti. Chiedete l'impossibile. Anonimo.*

Scena 37 —

Paul: *Martedì: non esiste gente sporca, esistono solo mestieri sporchi.* (Ripete)

Scena 38 — Strada davanti alla fabbrica Dé. Riva del fiume. Il detective privato convocato da Pierre aspetta canticchiando. Arriva Pierre.

Detective: *Buon giorno. Entra nella mia macchina?*

Pierre: *No, preferisco restar qui.*

Detective: *Di solito queste faccende le sbrighiamo in macchina.*

Pierre: *No, restiamo qui.*

Detective: *Bene. Di che si tratta?*

Pierre: *Nel suo mestiere credo che si chiami un pedinamento.*

Detective (deluso): *Sempre la stessa storia, una faccenda di donne...*

Pierre: *Niente affatto. Semplicemente un'informazione. Si tratta di sapere dove si trova mio padre.* (Seccato. Apre il portafogli) *Le ho portato la foto di mia sorella.*

Detective: *Ma chi è che ha fatto fagotto, suo padre o sua sorella?*

Pierre: *Aspetti, mi lasci finire. Noi siamo convinti che mia sorella sappia dove si trova mio padre e che spesso lo vada a trovare. Ma non vuol dirci dove abita.*

Detective: *Ci sono. Io pedino la sorellina...*

Pierre: *... sì, e se lei va dalle parti del Plan-les-Ouates è sicuramente là che mio padre si nasconde. Qualcuno un giorno l'ha visto in un caffè della zona. Prenda bene nota dell'indirizzo. E' estremamente importante che noi possiamo ritrovarlo rapidamente.*

Detective: *Bene. Vado là, poi m'introduco nella casa sotto un pretesto qualsiasi. E' tutto fatto.*

Pierre: *Se potrà vederlo, sarà un'ottima cosa. Ma sia prudente perché non si accorga di niente.*

Detective: *Non si preoccupi. E' un gioco da ragazzi. Con le faccende di donne la cosa è più delicata, glielo assicuro.*

Pierre: *Gliene capitano spesso?*

Detective: *Oh là là.*

Pierre: *Debbo lasciarla. Mi telefonerà quando saprà qualcosa.*

Detective: *No, passerò io stesso. Io passo sempre.*

Scena 39 — Stanza di lavoro di Paul. Charles, con indosso un camice bianco, dà una mano a Paul che dipinge. Tutta la scena si svolge senza ch'essi interrompano il loro lavoro.

Paul: *I tuoi operai, li pagavi bene?*
Charles: *Mica tanto.*
Paul: *Perché?*
Charles: *Perché è così.*
Paul: *Ti hanno mai mandato a farti fottere?*
Charles: *No.*
Paul: *Se avessi un vero impiegato gli affari andrebbero meglio, ma è troppo complicato.*
Per qualche istante lavorano in silenzio.
Charles: *Tu, conosci i tuoi desideri?*
Paul (stupito): *Che cosa?*
Charles: *Ti chiedo se conosci i tuoi desideri.*
Paul: *Come? Se conosco i miei desideri?*
Charles: *Sì. Sai che cosa desideri?*
Paul: *Io mi guadagno la pagnotta, faccio quello che voglio. Sono libero. Lavoro in proprio apposta perché mi lascino in pace.*
Charles: *Vedi bene che tu non conosci i tuoi stessi desideri.*
Paul (un po' seccato): *Allora, secondo te, quali sono i miei desideri?*
Charles: *Dopo tutto, può anche darsi che tu non ne abbia.*
Continuano a lavorare. Paul lancia occhiate a Charles, con l'aria di pensare: è un po' tocco.
Charles: *Paul, sei infelice?*
Paul: *No, non sono infelice.*
Charles: *Lo credi? Pensaci bene.*
Paul (riflette): *No, non sono affatto infelice. Tu, sei infelice?*
Charles: *Così. La speranza se ne va, dolcemente.*
Continuano a lavorare, in silenzio.
Paul: *Ti piace Adeline?*
Charles: *Adeline? E' una ragazza molto simpatica.*
Paul: *Ma ti piace?*
Charles (imbarazzato): *Be'... sì... ma...*
Paul: *Non siamo mica sposati.*
Charles: *Ah? Ma è come se lo foste.*
Paul: *Se vuoi. Tu le piaci molto.*
Charles (seccato e imbarazzato): *Ah, sì?*
Paul: *Sì, è così. E' bella, no?*
Charles: *Sì.* (Si rituffa nel lavoro)
Paul: *Sapevo bene che ti piaceva.* (Sorride ironicamente)
Charles (cambia argomento): *Qual'è il tuo proverbio per oggi?*
Paul (declama): *Martedì: al mondo non ci possono essere solo orfani. Jules Renard.*
Charles: *E ieri? Ho dimenticato di chiedertelo.*
Paul: *Ieri?* (Declama) *Lunedì: E' solo da coloro che sono senza speranza che la speranza ci può essere restituita. Walter Benjamin.*

Scena 40 — Caffè Schmidt, nei pressi della casa di Paul. Charles è seduto in un angolo, solo. Ha bevuto, è immobile e come prostrato. Un cliente, alzatosi per uscire, lo urta passando. Come se non facesse niente per evitarlo, Charles cade dalla sedia e rotola a terra. La cameriera e il cliente lo aiutano ad alzarsi.
Cliente: *Si è fatto male? Come va?*
Charles (depresso): *Va bene.*

Scena 41 — Stanza di lavoro di Paul. Paul, in compagnia di Adeline, lavora.
Paul: *Sabato: la vita ama la la coscienza che si ha di lei. René Char.* (Riflette)

Scena 42 — Stanza di lavoro di Paul. Paul al lavoro.
Paul: *Domenica: se vuoi la pace prepara la guerra civile. Manifesto del surrealismo.*

Scena 43 — Casa di Paul. Camera di Charles, qualche giorno dopo. Mattino. Charles è ancora a letto. Si ode Paul che grida dalla cucina.
Paul: *Carlo! Carlo!* (Si odono dei passi, entra Paul) *Ma che combini? Avevi detto che mi avresti dato una mano stamattina.*
Charles (impassibile): *Mi iberno. Fa freddo.*
Paul: *Hai preso una sbornia, è tutto qui.*
Charles: *Degli studiosi jugoslavi hanno scoperto che gli scoiattoli, i quali trascorrono abitualmente l'inverno sgranocchiando le nocciole che hanno accumulato durante la bella stagione, possono tranquillamente essere ibernati artificialmente e che le loro facoltà intellettuali, testi alla mano, ne ricavano un gran miglioramento. Dovresti provare anche tu.*
Paul: *Cominci a darmi ai nervi. Una di queste mattine tu prendi le tue nocciole, le tue armi e i tuoi bagagli; c'è da lavorare oggi.*
Charles: *Io sono la nuvola in pantaloni. Ormai sono a casa mia dovunque e in nessun luogo. Dunque sono a casa mia anche qui.*
Paul: *Sì? Bene, ne riparleremo quando ti sarà passata la sbronza.*
Charles: *Paul, non mi hai declamato la tua massima di oggi.*
Paul: *Non mi rompere le scatole.*
Charles: *L'hai promesso.*
Paul: *Venerdì: la libertà altrui estende la mia all'infinito. Bakunin.*
Paul esce sbattendo la porta.

Scena 44 — Un cortiletto o giardino avanti al laboratorio di Paul. Charles e Paul gettano pezzi di tavole in un gran falò.
Paul (recita ad alta voce): *Mercoledì: in maggio fa quel che ti pare. Detto popolare.* (Canta) *In maggio fa quel che ti pare, in maggio fa quel che ti pare, ecc.*
Continuano a spezzare tavole e a gettarle nel fuoco con vigore.

Scena 45 — Tennis coperto. Pierre e l'avvocato della ditta Dé, dopo l'allenamento. Osservano quelli che giocano.
Avvocato: *Senza dubbio è un po' imbarazzante parlare di queste cose in circostanze così dolorose per lei e per la sua famiglia, ma ho sempre pensato, anche se sono soltanto il consigliere giuridico della vostra famiglia, che la gestione dei vostri affari come la conduceva suo padre non era assolutamente all'altezza della situazione. Per quel che mi riguarda, ho sempre sostenuto che non far rendere al massimo un patrimonio che ci è affidato costituisce una specie di attentato al diritto di proprietà. Perché la proprietà, che è un diritto inalienabile, comporta anche un certo numero di obblighi, di cui il primo è quello di valorizzarla. Per il bene generale, in fin dei conti. Lei mi segue?*
Pierre: *Sì, certamente.*
Avvocato: *Sulla base di questo elemento, che io reputo essenziale, credo che effettivamente converrebbe che lei potesse assicurarsi maggiore autonomia in seno alla ditta. Ma, come ha detto lei stesso, la prima cosa è ritrovare suo padre.*
Pierre: *Credo che non tarderemo troppo a sapere dove si trova. In seguito occorre semplicemente sapere come comportarsi. Il dottor Flickmann si occuperà personalmente di lui nella sua clinica.*
Avvocato: *Idea eccellente. Il caso di suo padre in effetti rientra proprio in quel settore della medicina.*
Pierre: *Questo è un problema nostro, voglio dire della famiglia. Il suo, che ormai diventa urgente, è di trovare e di escogitare i mezzi per assicurare la continuità del lavoro.*

Per il momento, tutto è bloccato su assurde questioni di firma, c'è un mucchio di decisioni che non si possono prendere. Bisogna trovare una soluzione, fare qualcosa. La situazione sta diventando impossibile.

Scena 46 — Gli stessi, un minuto dopo. Sotto la doccia.
Pierre (depresso): *Quello che le chiedo, visto che tutto minaccia di crollare, è di riorgannizzare la baracca senza di lui per assicurare la continuità del lavoro.*
Avvocato: *Nei limiti della legge.*

Scena 47 — Casa di Paul. Giardino. Qualche giorno dopo. Charles e Adeline stendono la biancheria.
Adeline: *Pensavo a te mentre facevo il bucato. Alla tua situazione. Non è per niente normale.*
Charles: *È più normale di prima.*
Adeline: *Certo non lo sarà per tua moglie. Tu non parli mai di lei. Non t'importa di non volerla più?*
Charles (non vuole entrare nell'argomento): *No.*
Adeline: *Ti evapori, così, senza lasciare tracce... Tu avevi un lavoro, del danaro, dei rapporti con un sàcco di gente, e tutto a un tratto: hop! Finito. In fondo ciò non sembra turbarti minimamente.*
Charles: *Tu vuoi che me ne vada.*
Adeline: *No, affatto. Voglio dire che non puoi continuare a restartene nascosto nel tuo buco, tutto solo.*
Charles: *Hai paura che mi riduca in briciole?*
Adeline: *Sono fatti tuoi. Ma forse potremmo fare qualcosa per te. Io stessa potrei fare qualcosa. No? No? Tu ti lasci andare.*
Charles: *Voi avete fatto molto. Grazie a voi io vivo nel lusso: rifletto, leggo.* (Una pausa) *Capisci, un fallimento esemplare è senza dubbio più difficile che un successo esemplare.*
Adeline: *È questo che cerchi?*
Charles: *Non ho molta scelta. Ognuno viene definito da quello che fa. Partendo da questo principio e dopo aver considerato bene le cose, mi sembra che la sola cosa che mi resti da fare è di disfarmi per bene, per essere conforme alla definizione.* (Una pausa) *Uno di questi giorni raccatto la mia roba e vado ad ammuffire altrove.*

Scena 48 — Casa di Paul. Camera di Charles. è seduto al tavolo e legge, con una matita in mano. Improvvisamente si sente correre e gridare.
Paul: *Carlo!*
Paul entra di volata nella stanza. Si tiene il braccio. La mano destra è insanguinata.
Charles: *Che hai fatto?*
Paul: *Mi son macellato la mano con quella dannatissima macchina per tranciare il legno.*
Paul mostra la mano a Charles, il quale fa un smorfia di dolore per lui.
Charles: *Dio santo! L'automobile è qui?*
Paul: *Sì. Bisogna che mi porti da un medico.*
Charles (si alza): *Vieni, sbrighiamoci.*
Paul: *Mi fa un male, porcaccia miseria!*
Charles (uscendo davanti a lui): *Conosci un medico da queste parti?*
Paul: *Si, a Saconnex d'Arve. Sbrighiamoci, se no mi svuoto come una bestia. Mi sono conciato per le feste...*

Scena 49 — Casa di Paul. Qualche giorno dopo. Cucina. Charles, Paul e Adeline son

seduti attorno alla tavola. Paul legge il giornale. Ha un'enorme benda attorno alla mano destra e all'avambraccio. Il braccio è infilato in una sciarpa.
Charles: *Per quanto ne avrai con questa mano?*
Paul: *Almeno un mese.*
Charles: *Hai un'assicurazione?*
Paul: *No. Capita male perché non ho un soldo e ho delle fatture da pagare. Se almeno tu fossi capace di servirti delle tue dieci dita...*
Charles (seccato, la sua situazione un po' parassitaria diventa piuttosto imbarazzante): *Posso cercare di trovare io del danaro.*
Paul: *Ci hai detto che il tuo conto in banca è bloccato.*
Charles: *Ci dovrebbe essere un altro modo.* (Riflette) *Nel mio ufficio, in fabbrica, c'è un cassetto che contiene sempre un po' di danaro per i bisogni immediati. Marianne potrebbe andare a cercar le chiavi.*
Paul: *Dovresti andarci di notte?*
Charles: *Sì, certo.*
Paul (divertito): *E non potrai accender la luce?*
Charles: No.
Paul (sempre più divertito): *C'è un guardiano?*
Charles: *Sì, passa a ore fisse.*

Scena 50 — Casa di Paul. Alcuni giorni dopo. Sul tavolo della cucina c'è una lettera. Paul e Adeline entrano, tornando dal medico. Adeline aiuta Paul a togliersi il soprabito.
Paul: *C'è odor di cavoli.*
Adeline: *C'è una lettera sul tavolo.* (La prende)
Paul: *Che cos'è?*
Adeline (ha aperto la lettera): *È Carlo.*
Paul: *Carlo?*
Adeline: *C'è del danaro. Per lo meno duemila franchi.*
Paul: *Ah sì?*
Adeline: *C'è un biglietto.* (Legge) *Ho preparato il minestrone. Lardo, aglio e patate. Bisogna farlo cuocere a fuoco lento fino a mezzogiorno e mezzo. Buon appetito. Vi ringrazio di tutto. Me ne vado. Carlo.*
Paul (preoccupato): *È partito?*
Adeline: *Sembrerebbe.*
Paul: *Ma dove va?*
Adeline: *Che ne so. Può darsi che non vada molto lontano. Ha un po' paura di noi, soprattutto di me, ma in fondo non ci tiene mica tanto ad andarsene.*

Scena 51 — Caffè Schmidt. Tardo pomeriggio dello stesso giorno. Charles è seduto a un angolo. Ha bevuto un po' ma non è proprio ubriaco. Qualche raro cliente. Paul è all'altro lato del locale, in piedi. Guarda Charles, il quale l'ha visto ma non si muove. Dopo un istante, Paul si dirige verso Charles.
Paul: *Torniamo a casa?*
Charles: *No.*
Paul: *Su, vieni.*
Charles: *Lasciami in pace.*
Paul: *Be', va all'inferno.*
Padrone del caffè (a Paul): *Non ti preoccupare, se non ce la fa da solo, penserò io a farlo uscire: lo prenderò per il fondo dei pantaloni.*
Paul (al padrone): *Piantala tu, se tieni al locale.* (È furioso. Col dorso della mano fa rovesciare dei bicchieri che si trovano sul banco). (A Charles): *Vieni, torniamo a casa.*
Charles non si muove. Paul gli si avvicina e si siede. Immediatamente Charles si alza.

Charles: *Non sappiamo più quel che vogliamo. Tu dici: vieni, torniamo a casa, e ti siedi. Io dico: resto, e mi alzo per andarmene. Così proprio non va...* (Una pausa)

Si dirigono verso l'uscita. Charles fa fermare Paul accanto al banco.

Charles: *E poi perché ti sto ad ascoltare? Uno sporco piccolo borghese che fa il libertario... non meno integrato di tutti gli altri. Sai che bella faccia avrai a cinquant'anni in mezzo ai tuoi barattoli di pittura?*

Paul non risponde. Passano davanti al padrone.

Padrone: *Chi rompe i bicchieri li paga.*

Charles: *Io sono innocente come il porco appena nato.*

Si dirigono verso l'uscita.

Charles: *Paul, non mi hai declamato la tua massima di oggi.*

Paul: *Giovedì: L'infelicità degli uni fa l'infelicità degli altri. Proverbio.* (Una pausa). *Su, non te la prendere, Carlo, tutto si sistemerà.*

Charles: *Che cosa? Che cosa si sistemerà?*

Paul: *Tutto. Tutto si sistema, sempre.*

Charles (aggressivo. In faccia a Paul): *Povero cocco! Niente mai si sistemerà fino a quando tu non sarai capace di vedere il presente con gli occhi dell'avvenire. Finché questo non avverrà, tu sguazzerai sempre nello sterco. Tutto quel che farai non varrà un tubo finché non avrai compreso questo: bisogna partire da un'esigenza assoluta, anche se a prima vista può sembrare lontana, e dire a se stessi: io condiziono tutto a questa esigenza; partendo da essa considero le cose che sono possibili, senza rabberciare le cose alla giornata per migliorare il sordido presente, come un qualsiasi politicante di centro-sinistra.*

Paul (un po' confuso): *Be', io ci starei. Ma io non sono affatto responsabile.*

Charles: *Infatti, ce n'è di peggiori di te.*

Escono.

Scena 52 — Campagna nei pressi della casa di Paul. Charles, Paul e Adeline passeggiano, camminando di buon passo. Hanno l'aria felice. Adeline è in mezzo e dà il braccio all'uno e all'altro.

Scena 53 — Casa di Paul. Sera. Attorno al tavolo della cucina, Charles, Paul e Adeline.

Paul: *Dì un po', Carlo, tu che sai tante cose... Poco fa Cilette stava facendo i compiti; mi ha chiesto una cosa ed io non ero sicuro della risposta. Mi ha chiesto se Berna è un cantone ricco o un cantone povero.*

Charles (alza il naso dal giornale): *È ricco.*

Adeline: *Forse però c'è un problema. A Berna non ci sono che funzionari e contadini, i quali in linea generale non sono persone particolarmente ricche.*

Paul: *I contadini hanno il malloppo.*

Adeline: *Sono pieni di debiti.*

Charles: *Si può essere ricchi e pieni di debiti.*

Paul: *Ricevono un sacco di sovvenzioni.*

Charles: *Perché votano bene.*

Paul: *Dunque è ricco. Ci sono stato una volta con la scuola quand'ero bambino, per visitare luoghi storici, il Palazzo Federale, la fossa degli orsi. Non vidi un solo mendicante.*

Charles: *Dunque è ricco. Vado a letto. Buona sera.*

Adeline: *Buona notte.*

Paul: *Buona notte, Carlo.*

Scena 54 — Camera di Paul e Adeline, qualche minuto dopo. Adeline sveste Paul, il cui braccio è sempre fasciato. Questa operazione, resa complicata dal braccio di Paul, è una scena d'amore, molto lenta, ruotante intorno alla difficoltà dei movi-

menti e a qualche parola, spaziata, di dialogo.
Paul (divertito): *Carlo è sempre sulle sue!*
Adeline: *Oh, sì.*
Paul: *Devi perdere i tuoi poteri di seduttrice.*
Adeline: *Oh no! Ha paura...*
Paul: *Comunque ha avuto del coraggio a lasciar perdere tutte le sue faccende.* (Una pausa) *Tu credi davvero che Berna sia un cantone ricco? Dimenticate tutto quel che avete appreso. Cominciate dal sogno. Anonimo.*

Scena 55 — Fermata d'autobus, nei pressi della casa di Paul. Arriva l'autobus, ne scende Marianne. La macchina del detective, che seguiva l'autobus, segue Marianne. Il detective canticchia. Arrivato all'altezza di Marianne si ferma.
Detective: *Signorina, posso accompagnarla da qualche parte?*
Marianne: *Va all'inferno, idiota!*

Scena 56 — Strada avanti alla fabbrica Dé. La macchina del detective è ferma. Egli è al volante. Lungo colpo di clacson. Pierre esce e si dirige verso l'automobile. Il detective lo fa salire.
Pierre: *Lei dunque non esce mai dalla macchina?*
Detective: *No, il meno possibile. Ho visto suo padre.*
Pierre: *È proprio a Plan-les-Ouates che abita?*
Detective: *Sì, un po' più lontano.*
Pierre: *Gli ha parlato?*
Detective: *Sì, se vogliamo dir così. Non parla mica molto.*
Pierre: *Non ha sospettato nulla?*
Detective: *Ero in tuta. Controllo delle installazioni elettriche.*
Pierre: *Come sta?*
Detective: *Per quel che posso giudicare io, non ha un aspetto molto brillante.*
Pierre: *Ah sì?*
Detective: *Stava là, stravaccato su una specie di giaciglio. Ha farfugliato qualche parola. Comunque non aveva un bell'aspetto.*
Pierre: *È ridotto a questo punto?*
Detective: *Oh, non è mica morto. Leggeva un libercolo. C'è un'altra cosa.*
Pierre: *Che?*
Detective: *Vive con un giovanotto e una ragazza, genere un po' bohèmien.*
Pierre: *Ah sì? E allora?*
Detective: *Gliel'ho detto: vive con un giovane e una ragazza. Debbo farle un disegno? Puzza di ménage a tre lontano un miglio.*
Pierre: *Ma no, non è possibile.*
Detective: *Vecchio mio, in queste faccende lei può fidarsi del mio fiuto.* (Pierre accusa il colpo) *Ecco l'indirizzo* (gli dà un foglio). *Per me, è tutto qui?*
Pierre: *Si, la ringrazio.*
Detective: *Me ne vado. Vuole pagare in contanti?*
Pierre: *No; mi manderà la fattura. Ma con discrezione.*
Detective: *Non si preoccupi. Avrei preferito i contanti, ma fa lo stesso.*
Mette in moto.

Scena 57 — Casa di Paul. Sera dello stesso giorno. Charles, Paul, Adeline e Marianne preparano la cena. Paul non ha più il braccio immobilizzato, ma ha tuttora una enorme fasciatura alla mano. Charles ha una fasciatura al mento, Marianne sulla fronte, proprio sopra a un occhio.
Paul: *Lunedì: Prosperità! Prosperità dappertutto, dice il boia. Dappertutto, tutto è prospero. La situazione della disgrazia è prospera. Henri Michaux.*

Charles: *Sopratutto, niente confusione. Organizziamoci. In questo genere di operazioni, l'organizzazione è essenziale. Ricapitoliamo, innanzi tutto: granturco, patate, spezie, noce di vitello, lombi di coniglio...* (la radio, che fin dall'inizio trasmetteva musica, ora dà le ultime notizie).

Marianne: *Aspetta* (aumenta il volume della radio).

Voce del radioannunciatore: *Ecco innanzi tutto la notizia che tutte le donne svizzere aspettano: quella relativa alla votazione odierna sul suffragio femminile. Il risultato costituisce una sorpresa. Infatti, contrariamente ai pronostici, il corpo elettorale svizzero ha accordato il diritto di voto alle donne, con 438.287 « sì » contro 424.565 « no ».*

Marianne: *Chi mi aiuta a pelare le patate?*

Radio: *Così, se si eccettua un emirato del Golfo Persico, è col nostro paese che sparisce l'ultimo bastione dell'egemonia maschile in materia di diritti politici. Nel giorno di questa importante decisione vanno registrati numerosi commenti da parte degli ambienti più disparati. Ad onta della debole maggioranza verificatasi, tutti i partiti si compiacciono per la decisione del popolo sovrano, dal momento che tutti si erano dichiarati favorevoli al voto alle donne, ecc...*

Charles: *Chi è che vuol far rosolare la noce di vitello? Appena imbiodire un po'.*

Adeline: *Io sono pronta col pollo e il coniglio. Bisogna stappare il vino bianco.*

Paul (cerca maldestramente di rendersi utile): *Come si può essere incapaci quando si deve adoperar solo la mano sinistra.*

Adeline: *Lascia perdere, lo farò io.*

Scena 58 — Stesso ambiente. Gli stessi. Un'ora dopo.

Paul (a Charles): *Passami un fiammifero per farmi una paglia. Ci siamo rimpinzati per bene. C'è almeno una cosa che Carlo sa fare.*

Charles: *Come dici tu, ci siamo rimpinzati. Ci siamo addirittura strippati* (un po' disgustato).

Paul: *Ci siamo strippati, già!*

Charles: *Sì, è bello così. Senza metterci la minima... attenzione.*

Adeline: *Ma ci abbiamo messo il cuore.*

Paul (a Charles): *Hai avvertito la mancanza dei candelieri d'argento e dei tovaglioli di pizzo?*

Adeline: *Tu sei per il cerimoniale?*

Charles: *Diciamo che un certo cerimoniale è il segno della coscienza di quel che si fa. Questo è il ruolo delle feste, per esempio. Questo senso è assai sviluppato presso i bambini, e poi va perduto. Quando Marianne era piccola, era tutta una cerimonia anche la semplice operazione di andare a far pipì nel vasino.*

Marianne: *Guarda un po'.*

Charles: *È anche per questo che Paul non ama il gioco del calcio. E tuttavia è il solo gioco che ci resta, e le sole folle che ancora si animano un po'. Io adoro la folla.*

Marianne: *Peccato che la posta in gioco sia così mediocre.*

Charles: *Ognuno ha le folle che merita.*

Paul: *Comunque, ci siamo rimpinzati ben bene. Trovo che voi vi complicate un po' troppo le cose.*

Charles: *Marianne, ti ricordi?* (Declama) *Noi abbiamo pacificato l'esistenza...*

Marianne (continua a declamare):... *e amministriamo la libertà.*

Charles (gridando): *Silenzio! State zitti! Sentite?* (tende l'orecchio come se si dovesse sentire qualcosa di estremamente importante)

Tutti in ascolto. Non si ode assolutamente niente.

Marianne: *Mi sembra di udire qualcosa.*

Paul: *Cos'è che si sente?* (tende l'orecchio) *Il camion di Rapoli che rientra?*

Charles: *No, taci, non senti niente?*

Tutti in ascolto. Silenzio.

Paul: *Non si sente niente.*

Marianne: *Sì, ascolta bene. È ancora piuttosto lontano.*

Paul (tende l'orecchio). (Silenzio): *Parola mia, voi siete matti!*
Adeline: *Voi udite le voci, come Giovanna D'Arco.*
Marianne (declama, in tono lirico): *Si odono, al di là delle montagne, gli echi sordi della storia che arrivano fino a noi. Noi li ascoltiamo spesso, la sera, quando tutto è assai calmo, dopo ch'è caduta la notte. Si sta bene, la minestra è sul fuoco...*
Adeline: *Da dove tiri fuori questa roba?*
Marianne (ride): *È il finale di un dramma che abbiamo recitato l'anno scorso con i compagni di scuola.*
Paul (si riprende): *Mi avete fatto morire di paura.* (Rumore di un camion) *Ah, ecco il camion di Rapoli che rientra.*
Marianne: *Quando il dito mostra la luna...*
Paul (rassegnato): *...l'imbecille guarda il dito. Proverbio cinese. Giovedì scorso.*
Euforia generale nel fumo dei sigari.

Scena 59 — Casa di Paul. Camera di Charles. Poco dopo. Giorno. Charles è solo. Ha un po' bevuto ma non è proprio ubriaco. Durante tutta la scena, molto violenta, Charles è in uno stato di estrema tensione. Va e viene, sbatte contro i muri come una farfalla.
Charles: *Ecco l'infamia: il nostro ombelico non è più al suo posto abituale e noi abbiamo adesso la certezza che le nostre montagne non sono portatrici di alcuna verità né di alcuna virtù.*
La violenza dell'oppressione non ha neanche più bisogno di un volto, meno ancora di fucili. Il suo ordine ignobile è all'interno di noi stessi. Le nostre teste marciscono. L'aria che respiriamo è avvelenata. Se la libertà ci venisse incontro non potremmo vederla perché la sua luce ci accecherebbe gli occhi.

Scena 60 — Casa di Paul. Esterno. Varie inquadrature del paesaggio. Alberi e case. Tranquillità.

Scena 61 — Camera di Charles. Charles è alla tavola e legge.

Scena 62 — Casa di Paul. Esterno. Un'ambulanza si ferma avanti alla casa. Interno. Hanno suonato alla porta. Paul va ad aprire. Sono due infermieri in camice bianco.
Paul: *Sì, desiderate?*
1° Infermiere: *Buon giorno signore; il signor Dé è in casa?*
Paul: *Sì, perché?*
1° Infermiere: *Veniamo a cercarlo per portarlo in clinica. È malato.*
2° Infermiere: *Molto malato.*
Paul: *Non è malato per niente. Vi dovete sbagliare.*
1° Infermiere: *Si può entrare?*
Paul: *Aspettate. Bisogna prima parlargli. Sono certo che vi è un errore.* (Chiama) *Carlo!* (Agli infermieri) *Siete della polizia.*
1° Infermiere: *No siamo della clinica Flickmann.*
Paul (grida): *Carlo! Ti cercano!*
Adeline entra in cucina.
Adeline: *Che succede?*
Paul: *Dicono che Carlo è malato. Vogliono portarlo via.*
1° Infermiere (impaziente): *Dov'è?*
Adeline: *Carlo è malato?*
Paul: *Non ne so niente, io.*
Arriva Charles, con un libro in mano.

Paul (a Charles): *Dicono che sei malato e che ti vogliono portare in clinica. Non è mica vero, eh?*
1° Infermiere: *Siete voi il signor Dé?*
Charles: *Sì, sono io.*
1° Infermiere: *Vi cureremo bene. Non avete buona cera.*
2° Infermiere: *Ha un aspetto orribile.*
Paul: *Ma non è vero! Carlo sta benissimo!*
1° Infermiere: *Su, andiamocene. Venite.*
I due infermieri si dirigono verso Charles per portarlo via. Paul s'interpone. Il primo infermiere glielo impedisce. Si ha una breve lotta. Paul, impedito dalla mano, si fa bloccare contro il muro.
1° Infermiere (brutale e minaccioso): *Ehi tu, non far l'idiota. Sappiamo quel che dobbiamo fare.*
Paul: *Carlo! Non andartene!*
Il secondo infermiere ha preso Charles per il braccio. Charles lascia fare.
Charles (stanco): *No, lascia perdere. È meglio che vada.*
Paul: *Se sei malato ti cureremo.*
1° Infermiere: *Voi lo farete crepare, sì!*
Charles: *Va bene, Paul. È meglio che io vada.*
Paul: *Ma no!* (Agli infermieri) *Lasciatelo!* (Si dibatte)
Adeline: *Paul, Carlo ha ragione. Tornerà. Più tardi.*
1° Infermiere: *Andiamo, in marcia.*
Adeline (a Charles): *Te ne vai davvero?*
Charles: *Sì, è meglio.*
Adeline: *Ti verremo a trovare. Ti porteremo delle lepri.*
2° Infermiere: *Gli porterete piuttosto la valigia con la biancheria.*
1° Infermiere (all'altro): *Non ne vale la pena, è già tutto pronto.*
Charles (a Paul e a Adeline): *Grazie di tutto. Ci rivedremo.*
Adeline abbraccia Charles. Si sorridono tutti e tre.
Paul: *A presto! Tornerai?*
I due infermieri portano via Charles, tenendolo ciascuno per un braccio, come se fosse un malato pericoloso. Charles ha sempre il suo libro in mano. Escono, vanno verso l'ambulanza. Gli infermieri mettono Charles dietro, e salgono a loro volta. La vista dell'ambulanza ridà vigore a Paul che sembrava essersi rassegnato. Egli è sulla soglia assieme a Adeline.
Paul (grida): *Carlo! Resta! Non ti obbligherò più a imbrattare insegne con me! Ti porterò alla partita di calcio!*
L'ambulanza parte. Nell'ambulanza Charles legge il suo libro.
Charles (agli infermieri): *Signori, ecco un piccolo paragrafo che vi potrà interessare. Ascoltate* (legge): *« Saint Just diceva che il concetto di felicità era nuovo in Francia e nel mondo. Si potrebbe dire altrettanto del concetto di infelicità. La coscienza dell'infelicità presuppone la possibilità di una cosa diversa (di una vita diversa) dall'esistenza infelice. Forse oggi il conflitto felicità-infelicità (o piuttosto coscienza della felicità possibile — coscienza dell'infelicità reale) — rimpiazza e soppianta l'antico concetto di destino. Che sia qui il segreto del malessere generale? » Che cosa ne pensate?*
1° Infermiere (al secondo): *Metti la sirena; gli chiuderà la bocca e oltretutto non staremo a perder tempo ai semafori.*
Sibilo di sirena, molto forte. L'ambulanza corre verso la città. La seguiamo in campi lunghi. Entra in città dal lato di Carouge-La Praille.

Sceneggiatura originale

RICERCHE

STEFANO RONCORONI

Götterdämmerung è, dopo *Lo straniero,* il secondo film di Visconti ambientato all'estero e il primo ambientato in Germania. In un momento in cui gli ideali nazisti stanno avendo un ritorno di fiamma, Visconti s'è volutamente rifatto ad un periodo cruciale della storia di quel paese, ambientando questo film negli anni in cui si decise l'avvento del nazismo. In una Germania sconvolta dalla sconfitta, il nazismo si era fatto lentamente strada, interpretando quasi tutte le istanze antisocialiste, antidemocratiche, antiparlamentari che avevano colpito strati larghi e diversi della popolazione, che andavano dalla media e piccola borghesia ad alcuni gruppi capitalistici. Si era fatto strada sfruttando le debolezze dei partiti democratici incapaci di dare una qualsiasi soluzione al disordine politico e sociale ed appoggiando le rivendicazioni nazionalistiche contro il trattato d Versailles che gli portarono l'appoggio della Reichswehr. Una volta andato al parlamento con le elezioni del '30 e Hitler diventato cancelliere nel gennaio del '33, il partito nazista scatena una grande campagna di repressione governativa contro tutti gli avversari politici. L'incendio del Reichstag (1) avvenuto nella notte tra il 27 e il 28 febbraio '33, provocato dagli stessi nazisti, fornisce il pretesto per iniziare l'epurazione e l'arresto di tutti gli oppositori all'istituendo regime: « Dappertutto si bastonava la gente nelle cantine; prigionieri privati e campi di concentramento comparvero dalla sera al mattino » (2). L'ascesa del partito nazista è favorita dai legami sempre più stretti con la grande industria e l'alta finanza, direttamente collegate agli interessi della vecchia Germania, ed anzi sono gli stessi magnati dell'industria pesante, come Fritz Thyssen, Emil Kirdorf, Gustav Krupp, e i ban-

RICERCHE

(1) La versione del « crimine comunista diretto contro il nuovo governo » (Göring) che portò all'incriminazione del comunista olandese Marinus van der Lubbe, che per questo crimine da lui non commesso fu processato e poi decapitato, sta per essere smentita. Oggi sappiamo, però, solo che la *Commissione mista franco-tedesca per i crimini di guerra,* presieduta da André Malraux, ha annunciato di aver scoperto i veri colpevoli dell'incendio e ha deciso di darne pubblica comunicazione nei prossimi mesi.

(2) Gerald Reitlinger: *Storia delle SS.,* I vol., pag. 56.

chieri, come Kurt von Schroeder, che sovvenzionano il partito nazista fornendogli i mezzi necessari ad ottenere la vittoria nelle elezioni del 1930 e finanziano la sua organizzazione e le campagne elettorali successive.

Nel preparare la sua successione all'ormai vecchio generale Hindenburg, presidente del Reich, Hitler dovette cercare l'appoggio dell'esercito, promettendo in cambio di ridurre gli effettivi della milizia nazista delle SA e una rapida ricostituzione dell'elemento militare; per poter mantenere quest'accordo Hitler non esitò, quindi, a sacrificare tutti gli oppositori interni — sia di destra che di sinistra — nel suo partito, che poi erano gli stessi capi e compagni che l'avevano portato al potere. Il 30 giugno del '34, in una notte di san Bartolomeo, « la notte dei lunghi coltelli », tutta la milizia del partito, con alla testa il suo capo Röhm, venne eliminata cruentemente. Una volta consolidato all'esterno il suo potere con l'appoggio dell'industria e dell'esercito, e all'interno con l'epurazione di tutti i possibili oppositori, il partito nazista cominciò l'indottrinamento ed il livellamento della vita spirituale, culturale e religiosa della Germania a quelli che erano i principî della dottrina nazista enunciati nel *Mein Kampf*, con la conseguente persecuzione di tutti quegli esponenti della cultura tedesca che per questioni di razza e di ideologia non erano ben visti dal nuovo regime. Da questo momento, gli avvenimenti che si succedettero in Germania non sono stati che il corollario, di brutale applicazione, di queste premesse.

Anche in questa ambientazione storico-geografica completamente nuova ci troviamo di fronte alla vicenda di una famiglia in cui Visconti riassume quei motivi di costume, di carattere e di ambiente che altri avrebbero cercato di rendere con una storia corale. Ma, in un certo senso, anche *Götterdämmerung* è un film corale, basato su nove protagonisti le cui storie, sempre collocate all'interno di una famiglia, giungono tutte ad una conclusione; non ci sono, quindi, cambiamenti di scelta, di metodo tra i precedenti film di Visconti e questo.

Se ripercorriamo *Götterdämmerung* alla ricerca dei riferimenti colti più minuti, abbiamo ugualmente una tavola completa della geografia culturale viscontiana. Wagner nel titolo dell'opera mentre è ancora in lavorazione e che Visconti voleva lasciare anche nella copia del film: *Götterdämmerung,* La caduta degli dei; l'espres-

sionismo, Josef von Stenberg de *L'angelo azzurro,* Marlene Dietrich nell'imitazione di Martin; Bruckner, la cui musica doveva costituire la colonna musicale del film, è rimasto solo in un momento, essendo stato sostituito, con un intervento all'americana, dal tema di Lara sotto la croce uncinata; Bach è l'autore della sonata per violoncello che Guenther suona per lo zio; Hitler compare più di una volta con il suo *Mein Kampf,* in ritratti o citato dai personaggi. Bach e Hitler, le due punte estreme delle vette e dell'abisso toccate dallo stesso paese, quasi come i versi di poesia di Goethe e le scritte ironiche sul cancello di Auschwitz. Guenther rassomiglia, a volte, per gli ambienti in cui è fatto vivere, al Törless di Musil, alla cui realizzazione cinematografica Visconti era andato molto vicino. Hegel e Nietzsche sono nascosti dietro la figura di Aschenbach che ha lo stesso nome del professore de *La morte a Venezia* di Thomas Mann, il grande amore di Visconti. Come i *Buddenbrook,* il film s'apre con un grande pranzo dato in onore del patriarca della famiglia: là il vecchio console Johann Buddenbrook e qui il barone Joachim von Essenbeck; ed il film si chiude, come nel *Doktor Faustus,* « sprofondando » la Germania in un mare di fiamme, ed allora Friederich è Adrian Leverkühn, ed Aschenbach più che un Otello è il gelido diavolo del *Doktor Faustus.* Martin ci appare per la prima volta come la figura della Lola-Lola del romanzo l'*Angelo azzurro* di un altro Mann, Heinrich. Affiorano poi Hugues de *La volpe nella soffitta,* a proposito del rifugio di Martin, e l'altro grande autore prediletto da Visconti, Fjodor Dostoevskij, sempre presente come misura dell'anima umana, ispiratore, con la confessione di Stavroghin de *I demoni,* dell'episodio di Martin e Lisa. Si dovrebbe, infine, chiamare in causa Freud per spiegare completamente i rapporti tra Sofia, suo figlio Martin e l'amante Friederich. Apparentemente più casuali, ma ugualmente indicative, le scelte dei nomi dei personaggi che nascono, come da un viaggio a ritroso nelle letture del passato, dal volume della Bibliothèque de la Pléiade, *Les romantiques allemands,* dove sono raccolte opere di Novalis, Tieck, Jean Paul, F. Schlegel, E.T.A. Hoffmann, H. von Kleist, F. de la Motte-Foqué. Più articolata è la nascita del nome della grande famiglia: i von Essenbeck. Nasce dalla crasi del nome dei protagonisti del romanzo *Le jubilé* di Jean Paul, i von Esenbeck, e di quello della città dell'acciaio: Essen. Infine, potremmo ricordare A.W. Schlegel, il probabile suggeritore dell'opera, quando disse che, dopo la *Orestiade* di Eschilo — per noi *Vaghe stelle dell'Orsa* — « la poesia tragica non aveva prodotto niente di più grande, né di più terribile del *Macbeth* ». Infatti, la scena iniziale del pranzo prende solo lo spunto da quella analoga dei *Buddenbrook;* ma assomiglia molto, invece, al pranzo in cui viene festeggiato il re Duncano nel castello di Dunsinane nel *Macbeth.* E, quindi, Shakespeare per rappresentare la sanguinosa lotta per il potere (*Macbeth, Riccardo III*) e per portare a conclusione, in chiave freudiana, il complesso ambiguo e tipico di Martin (*Amleto*).

Però, a differenza di *Vaghe stelle dell'Orsa,* per *Götterdämmerung* possiamo spingere il paragone fin nei minimi dettagli e forse, a momenti, in un modo anche più puntuale di quanto era possibile farlo quando i film di Visconti partivano come pretesto da un'opera letteraria. Cominciamo dai personaggi. Anche se è difficile in un film di Visconti riuscire a dipanare le successive stratificazioni culturali che compongono un personaggio, possiamo istituire un legame diretto tra i personaggi della tragedia shakespeariana e i protagonisti del *Götterdämmerung.* Joachim von Essenbeck-re Duncano, Martin-Malcom, Sofia-Lady Macbeth, Friederich-Macbeth, Costantino-Banco, Guenther-Fleance, Herbert-Mcduff, Elisabeth-Lady Macduff, figlie di Herbert-figli di Macduff, Aschenbach-le « wëird sisters », le fatidiche sorelle, le streghe. Il film comincia con i vari preparativi per la festa: la servitù è intenta ad apparecchiare la tavola mentre tutti gli invitati stanno finendo di vestirsi, o di prepararsi per il saggio. La prima scena che ci interessa è quella in cui vediamo

Friedrich-Macbeth ascoltare Aschenbach-le streghe; sono gli unici a non essere già al castello e noi li incontriamo mentre vi si stanno recando in automobile. Con questa scena entriamo veramente nel clima della tragedia shakespeariana. Aschenbach fa strani discorsi, apparentemente vaghi, ed intercala domande e risposte su temi comuni con previsioni di carriera per Friedrich: « ...Perché siamo noi i potenti, e noi vogliamo che tu rimanga dove sei. Caso mai che tu salga anche più in alto... » (3). E, al tentativo di Friedrich di capire chi dovrebbe sostituire, se Herbert o Costantino, la risposta di Aschenbach non è mai precisa e completa. Il seguito del dialogo tra i due, all'arrivo nel castello, è la continuazione della profezia (4), perché Friedrich non parla, ma ascolta solamente: « Ti preoccupi tanto di Herbert e di Costantino e ti dimentichi che c'è qualcun altro che è più importante di loro: Joachim... Non ti rendi conto che oggi in Germania può tutto accadere, anche l'inverosimile? ...Stanotte, per esempio » (5). In questa scena, però, Visconti ci chiarisce il rapporto tra i due con un felice espediente, facendo svolgere il dialogo per la maggior parte di fronte ad uno specchio in cui è riflesso solo Aschenbach e questa sua doppia immagine diventa per noi quasi la cattiva coscienza di Friederich. Questa digressione sulla messa in scena di Visconti era necessaria per far capire che, in compatibilità con la storia, il clima shakespeariano in particolare, e teatrale in generale, è ricercato da Visconti in continuazione come, per esempio, nella scena in cui lo zio Joachim a letto ode atterrito lo shakespeariano grido della bambina, seguito dall'inquadratura del volto di Martin nella penombra del pianoforte, con gli occhi ancora truccati da donna che gli danno un'inquietante rassomiglianza con le civette apportatrici di sventure. Il resto della rappresentazione dei giovani nipoti in omaggio al vecchio zio, l'annuncio dell'incendio del Reichstag, il pranzo e il brindisi sono per Friederich la certezza che non erano solo parole ciò che gli era stato annunciato (6) e per noi gli elementi necessari all'identificazione di Costantino, che Joachim chiama alla presidenza delle acciaierie, in Banco. Ma per Friederich l'importante è che quella notte, come gli aveva detto Aschenbach, sono successe quelle cose inverosimili che giustificano, quindi, ogni sorta di meditazione. Per Sofia l'identificazione con Lady Macbeth non è possibile fin dalla sua prima apparizione, mentre assiste compiaciuta alla rappresentazione-imitazione di Marlene Dietrich da parte di suo figlio Martin, ma avviene dopo il pranzo, quando insieme all'amante si è ritirata nel salotto del castello. Friederich mentre racconta a Sofia quello che è accaduto riordina anche le sue idee. Questa lo ascolta e lo incita. Noi già conosciamo da Aschenbach la natura di Friederich e il rapporto che lo lega alla sua amante quando, sempre davanti allo specchio, gli aveva detto: « Tu sei il primo a porti dei limiti. Ti presenti come

(3) Cfr. *La caduta degli dei* di L. Visconti. Bologna, Cappelli Editore. « La sceneggiatura », sc. n. 14, pag. 75.

(4) « *Prima strega* Salute a te, Macbeth! salute a te, Thane di Glamis!
Seconda strega Salute a te, Macbeth! salute a te, Thane di Cawdor!
Terza strega Salute a te, Macbeth, che sarai re nel futuro!
. . . .
Macbeth Fermatevi! oracoli imperfetti: ditemi qualcosa di più. Per la morte di Sinel, avvien ch'io sappia d'essere il Thane di Glamis; ma perché anche di Cawdor? Il Thane di Cawdor vive, ed è in buona salute. E quanto all'esser re, non è cosa che si trovi in una prospettiva di credibilità più di quanto vi si trovi l'esser Thane di Cawdor. » Pagg. 614-615.

(Tutte le citazioni da W. Shakespeare sono tratte da: W. Shakespeare, *Opere complete*, vol. III, tradotte da Gabriele Baldini, Rizzoli).

(5) « La sceneggiatura », sc. n. 16, pag. 76, Op. cit.

(6) Nella tragedia equivalgono alla conferma a Macbeth, da parte di Ross, della sua elezione a Cawdor, conferma che giustifica i successivi pensieri di Macbeth: « ... Ché se fosse cattiva, per qual ragione m'avrebbe dato garanzia di successo cominciando con l'annunziarmi una verità? e cioè ch'io son Thane di Cawdor. » Pag. 616.

un ambizioso e sei soltanto un arrivista. Sofia non sarebbe contenta! » (7). Il quadro viene, però, perfezionato dallo stesso Friederich quando afferma che non avrebbe preso nessuna decisione senza consultarla. E Sofia non lo smentisce, è anzi lei che lo spinge a superare tutte le indecisioni: « ...io non saprò spingerti mai abbastanza... Vai, vai. E vai fino il fondo. Nessuno di loro vale la metà di quello che sei tu... Non aver paura, Friederich! » (8). Sofia lo abbraccia in una lunga scena di campi e controcampi che creano intorno a Friederich un lento vortice, e versa i suoi riti nelle sue orecchie e frusta con la forza della lingua tutto quel che si interpone tra lui e la presidenza. E questo è un altro esempio di come la regia di Visconti tenda sempre ad orientarsi secondo la sua memoria, a prendere ispirazione dal testo shakespeariano. In Visconti, però, la femminilità di Sofia è tutta fisica, nei suoi gesti, nelle sue movenze, nel suo volto sensuale, nel suo sguardo torbido. La fredda lucidità con cui supera le opposizioni dell'amante a proposito del figlio Martin, che mancano nella tragedia shakespeariana, perché altri sono i rapporti familiari tra i personaggi, introduce il tema se non dell'odio, almeno della completa indifferenza in cui Sofia relega il figlio, e questo spiega l'esplosione finale della reazione di Martin. Comunque, nelle parole sia di Sofia che di Friederich non c'è il minimo accenno alla gravità di quanto hanno progettato, senza scendere in dettagli, in un momento in cui « "La morale privata è morta. Noi siamo una società di eletti alla quale tutto è permesso"... Sono parole di Hitler, caro cugino... » [è Aschenbach che parla, (9)], i due sembrano già aver superato il sistema di valori della morale tradizionale.

Il colloquio tra Costantino e suo figlio Guenther, e la scena del gioco tra Martin e le due cuginette introducono due temi che hanno uno svolgimento a sé nel film ed ambedue completamente originali rispetto alla tragedia. Nella prima scena Guenther, nell'opporsi al padre, si precisa sempre più coscientemente, secondo il ritratto che di lui ci siamo fatti vedendolo suonare Bach al violoncello; nell'altra, Martin, con il suo tentativo di seduzione ai danni della cugina, non fa che confermare le sue deviazioni morali oltre che fisiche, che avevamo intuito dalla sua rappresentazione, e proprio questa scena poco dopo sarà recuperata in chiave shakespeariana nell'urlo della bambina sedotta che verrà udito dal vecchio Joachim. Nello studio di Sofia, Aschenbach non fa che riconfermare e chiarire quanto ha già detto: « ...prima che il rogo del Reichstag sia spento, gli uomini della vecchia Germania saranno ridotti in cenere » (10). Le scene, invece, di Guenther che va a trovare Herbert; della governante alla ricerca delle bambine; del vecchio Joachim che ascolta il grido; l'arrivo delle SS; Friederich che si precipita ad avvisare Herbert per farlo fuggire; quelle della polizia che raccoglie le prove della morte di Joachim e fa la sua rapida istruttoria, svolgono insieme, capovolgendone i tempi, quelle della tragedia. La preparazione della morte di Duncano: la sua uccisione, la scoperta

(7) « La sceneggiatura », sc. cit., pag. 76, Op. cit.

(8) « La sceneggiatura », sc. n. 19, pag. 83. Op. cit. Nell'a solo di Lady Macbeth, nella sc. V atto I, dopo la lettura della lettera che le ha spedito Macbeth, sono riuniti sia gli argomenti che Visconti fa dire ad Aschenbach, che quelli di Sofia: « ... Vorresti esser grande; non ti manca l'ambizione, ma ti manca il malvolere che dovrebbe accompagnarlesi: quel che tu ardentemente desideri, vorresti ottenerlo santamente. Non vorresti agire in modo sleale, eppure vorresti ottenere a torto. Tu vorresti, o grande Glamis, quel che grida: "Così devi fare", se vuoi averlo; e, insieme, vorresti ciò che tu temi di compiere più di quanto desideri che non sia commesso. Affrettati qui, così *ch'io possa versare i miei spiriti nelle tue orecchie,* e frustar con la forza della mia lingua tutto quel che s'interpone fra te e il cerchio d'oro, onde il destino e un aiuto *metafisico* par che ti vogliano incoronato » (corsivo nostro). Pagg. 619-620.

(9) « La sceneggiatura », sc. cit., pag. 76. Op. cit.

(10) « La sceneggiatura », sc. n. 24, pag. 85. Op. cit.

della sua morte, la fuga dei suoi figli, dei buoni, dei liberali della vecchia repubblica di Weimar. Anche se abbiamo indicato Malcom in Martin, l'erede al trono delle acciaierie e qui figlio di Lady Macbeth, ma allo stesso tempo unico erede di Duncano, la scena non si discosta molto dalla meccanica della tragedia shakespeariana. Martin, per il momento, è ancora innocuo e diventerà pericoloso solo la sera in cui Herbert rientrerà in Germania. Tra Herbert, Martin, Costantino e Malcom, Banco, Macduff c'è come un'osmosi, un trapassare dall'uno all'altro, almeno nell'economia del clima ricreato sulle strutture della tragedia. La successiva scena nella biblioteca del castello, in cui si riuniscono tutti i membri della famiglia, Sofia, Martin, Friederich, Costantino e Guenther, è quella in cui Friederich viene « incoronato » presidente delle acciaierie e in cui Banco, che è stato anche lui oggetto della profezia che lo vede presidente, capisce che in Friederich ora avrà il suo rivale. Le streghe, impersonate dal nazismo, per lui dalle SA, lo hanno scelto a loro volta. Il funerale e la visita alle acciaierie; le scene di Martin a casa di Olga; quelle del collegio con il rogo dei libri degli scrittori depravati; il primo tentativo di seduzione nei confronti della piccola Lisa; Elisabeth che cerca invano di ottenere il passaporto; la scena di Elisabeth che supplica Sofia di aiutarla a partire; il secondo tentativo di seduzione di Lisa e poi il suo suicidio; la partenza di Elisabeth e delle bambine; l'arresto di Olga da parte della polizia e l'accusa del giovane barone von Essenbeck della seduzione di Lisa; l'intromissione di Costantino; Sofia e Friederich che ricevono improvvisamente la lettera di convocazione del consiglio d'amministrazione; Costantino che, sentendosi ormai padrone della situazione, ordina di tendenze di Martin, la descrizione della vita morale e civile che si svolge nelle attuali terre di Macbeth, il mondo viscontiano con tutte le sue preoccupazioni ed lunghi coltelli, il contributo più originale e i principali fattori di complessità introdotti da Visconti. E d'altra parte il proseguimento della descrizione delle particolari tendenze di Martin, la descrizione della vita morale e civile che si svolge nelle attuali terre di Macbeth, il mondo viscontiano con tutte le sue preoccupazioni ed ossessioni sono gli elementi che rispecchiano proprio quel maggior grado di complessità del reale, dovuto ad uno svolgersi storico-sociale dei rapporti umani rispetto al dramma shakespeariano.

La visita di Sofia nell'ufficio di Aschenbach è, invece, il secondo colloquio con le streghe; ad averlo, però, non è Friederich. In questo modo si perfeziona il quadro di insensibilità morale di Sofia-Lady Macbeth nei confronti di quanto viene richiesto a Friederich-Macbeth, che lei trasforma a sua volta in una richiesta (11), che è a tutto danno degli interessi del proprio figlio. Nella risposta di Aschenbach noi dobbiamo vedere il corrispettivo della profezia delle streghe (12): « A ogni situa-

(11) « *Sofia* Costantino è un avversario vostro non meno che nostro. Per voi sarebbe semplicissimo risolvere la questione senza...

Aschenbach No, cugina Sofia. Non è così... E' bello da parte tua cercare di sottrarre Friederich a... un compito così fastidioso. Ma i patti sono chiari; divideremo anche gli svantaggi della nostra alleanza.

Sofia Friederich farà... quel che deve fare... ma... Vorrei che tu mi aiutassi a non esporlo mai più a fastidi del genere...

Aschenbach Spiegati meglio.

Sofia Dovresti aiutarci a trasformare la società Essenbeck da impresa familiare a impresa con proprietario unico » ... (« La sceneggiatura », sc. n. 78, pag. 114. Op. cit.).

(12) Qui non è più possibile un raffronto puntuale dei testi, ma dobbiamo ravvisare in Martin, nominato da Aschenbach, l'elemento drammatico risolutore della situazione, anche se non dichiarato apertamente. Con la stessa dose di mistero con cui le tre apparizioni avevano profetizzato il futuro di Macbeth:

« *Prima apparizione* ... guardati da Macduff. Guardati dal Thane di Fife...

zione di potere è sempre necessaria un'alternativa, anche ipotetica. È la prima regola nell'arte di governare... Voglio dire che non mi sembra conveniente mettere qualsiasi cosa in mano a Friederich... Anche quello che appartiene a Martin (...). È tuo figlio, Sofia. Possibile che debba essere io a ricordartelo? » (13)

Quando Sofia raggiunge Friederich, la contentezza per quello che è riuscita ad ottenere chiude in lei qualsiasi moto della coscienza e la rende insensibile alle preoccupazioni di Friederich (14). La sequenza della notte dei lunghi coltelli costituisce il centro drammatico del film da tutti i punti di vista; la luce a dominante rossa che investe la scena fino a sfociare, in una livida alba, in chiazze di sangue, è l'eccidio in massa che segue quelli privati, ma è anche l'eliminazione di Costantino-Banco dalla successione al trono. Una volta eliminato Costantino, il mezzo con cui questi ricattava Martin, la confessione della sua colpevolezza nei confronti della piccola Lisa, passa nelle mani di Aschenbach, il quale, puntando apparentemente solo sull'odio di Martin per la madre e il suo amante, lo attira dalla sua parte. Martin accetta e nella scena successiva del pranzo passa all'offensiva; ad aprire le accuse, tuttavia, non è lui ma Herbert, che, rientrato dall'estero, fa sapere che sua moglie e le bambine sono state rinchiuse nel campo di concentramento di Dachau e che lì Elisabeth è morta; si costituisce, ma chiede che le due figlie vengano liberate. Guenther, sconvolto, fa per seguire lo zio, ma Martin lo trattiene e, approfittando del momento, gli dice che Friederich gli ha ucciso con le proprie mani il padre. Poi, dopo un aspro diverbio con la madre, la umilia gettandola a terra ai suoi piedi. Aschenbach, che ha assistito impassibile alla scena, è pronto a recuperare, come aveva già fatto con Friederich e poi con Martin, anche Guenther. Un abbraccio tra i due cugini, Guenther e Martin, suggella il nuovo orientamento di vita nei due, la fine di ogni speranza. Sicuro ormai dell'appoggio di Aschenbach, ed avendo isolato Friederich e la madre, e portato Guenther dalla sua, Martin, rimasto solo, assapora il potere sedendosi sulla sedia che fu già di suo nonno e sulla quale sino ad ora aveva preso posto Friederich, e ripete i gesti del comando: battere tre volte il palmo della mano sulla tavola per richiamare l'attenzione dei presenti. In tutti questi episodi la sceneggiatura è ormai meno vicina alla tragedia shakespeariana di quanto lo sia il trattamento (15). Nella sceneggiatura e, quindi, nel film hanno

Seconda apparizione ... perché nessuno che sia nato da donna potrà mai nuocere a Macbeth.
Terza apparizione ... Macbeth non sarà mai vinto fino a quando la grande foresta di Birman, avanzando verso l'alto monte di Dunsinane, non marci contro di lui. » Pagg. 652-653.

(13) « La sceneggiatura », cit., pagg. 114-115. Op. cit.

(14) « *Sofia* ...Ah, il potere. Tutto o niente! L'hai dimenticato? E poi ci sposeremo, Friederich... molto presto... Tu ed io, insieme... sino in fondo.
Friederich E Martin?
Sofia Martin non è mai stato un problema.
Friederich E Costantino... Neanche lui è un problema?
Sofia Devi farlo. Spetta a te.
Friederich Non è paura, Sofia, non è quello, la paura... Joachim, Costantino... E domani?... La complicità continua, e io lo so che finirò per sempre nelle mani di Aschenbach... Oh, mio Dio, ho accettato una logica spietata e non ne uscirò mai più. O Sofia... Quando?
Sofia Aschenbach ti dirà dove e quando. » (« La sceneggiatura », sc. cit., pag. 115. Op. cit.).

(15) Nel trattamento, Friederich, ormai abbandonato da tutti, s'aggira come un disperato nel castello. Sofia è anche lei vinta dal peso delle sue azioni e non riuscendo a prendere sonno si suicida, o muore, con la stessa ambiguità con cui avviene la morte di Lady Macbeth. In questa prima versione manca completamente l'apporto drammatico del rapporto incestuoso tra Martin e la madre. Friederich, dopo le parole di Aschenbach che gli hanno ormai tolto ogni speranza, vede venire verso di lui la foresta di Birman nella fiaccolata degli amici di Martin che con lui vengono al castello per una festa. E' arrivata anche la sua ora. (« Il trattamento », pagg. 64-65. Quarta parte: La fine di Friederich. Op. cit.).

preso corpo quei temi e quelle rime tipicamente viscontiane che non ritroviamo assolutamente in Shakespeare, come quello dell'incesto e l'accavallarsi di connotazioni storiche diverse. Ma proprio la possibilità di confrontare questi momenti diversi della realizzazione (trattamento, sceneggiatura, dialoghi definitivi, e il film) è interessante per cogliere almeno sul nascere la genesi e i fermenti della scena viscontiana. Però Sofia impazzisce come nel *Macbeth* ed invano Friederich cerca conforto da lei. Si sposano, il rito del matrimonio viene celebrato in un clima allucinante di dissoluzione totale, tra gente sguaiata, in un salone del castello completamente trasformato dalle bandiere e dagli stemmi nazisti. Sofia appare quasi l'ombra di se stessa e meccanicamente risponde ai gesti e alle domande che le vengono rivolte. Poi Martin conduce i due sposi in un salotto attiguo e, senza dir niente, mette loro davanti due fiale di cianuro, con un silenzioso invito a porre fine da soli ad un'esistenza senza più sbocchi. Non assistiamo alla morte di Macbeth e Lady Macbeth qui in quest'ultimo episodio che ricalca nella messa in scena i modi della morte di Hitler ed Eva Braun nel bunker, come nella tragedia non vi assistevamo. Poco più tardi, Martin li troverà cadaveri sul divano. Il film finisce sul nulla, nell'immagine di Martin tutto teso in un saluto nazista.

Abbiamo visto come il distacco del film dalla tragedia sia progressivo dall'inizio verso la fine. Distacco necessario proprio per far posto agli elementi nuovi che si imponevano con la diversa ambientazione e con il sovrapporsi del mondo di un nuovo autore. Malgrado questi cambiamenti, la struttura narrativa, le funzioni dei vari personaggi sono rimaste formalmente le stesse, essendo essi quasi dei veicoli in certa misura indifferenti al carico che portano. Nel presentare *Le notti bianche*, Renzo Renzi aveva detto: « La scelta di un autore piuttosto che di un altro da parte di Visconti non è mai avvenuta per semplici ragioni esterne, di vicenda, sempre presupponendo il ritrovamento di motivi culturali in cui il regista scorgeva un'attualità buona per lui ». Questa lunga analisi e questo ardito paragone lo abbiamo fatto quasi per poter avere del materiale su cui sperimentare il mondo di Visconti e confermare questa affermazione che ci sembra giusta anche nel nostro caso, benché non ci sembri tanto calzante in un senso generale, cioè di un possibile puntuale raffronto del mondo di Visconti a quello di Shakespeare, quanto in un senso particolare, cioè la scelta fatta, nell'opera di Shakespeare, del *Macbeth*. L'elemento generale per cui più di una volta di fronte ai film di Visconti abbiamo pensato a Shakespeare è la capacità analoga d'intuire i vivi e grandi problemi dei propri tempi e la comune volontà di rappresentarli artisticamente. Perché, in tempi di crisi, quello che importava a Shakespeare e quello che importa a Visconti non è l'analisi dei fatti storici *tout court*, quanto i rappresentanti umani di questi conflitti, quasi che il teatro che interessava a Shakespeare fosse « un teatro antropomorfico » paragonabile al cinema antropomorfico di Visconti. « Perché sono convinto, e non da ora, che uno tra i mezzi, e non il meno importante, per osservare la società contemporanea e i suoi problemi, e cercare di trovarne una soluzione non convenzionale né statica, sia quello di studiare l'animo di certi suoi personaggi rappresentativi, comunque collocati e angolati... In tal modo Sandra e le sue vittime (o i suoi persecutori) trovano un posto nel quadro della società contemporanea, o scoprono che per essi non c'è più posto. Ed aiutano, attraverso la loro tragedia, a meglio intendere la realtà del nostro momento storico e le sue finalità » (16). Questa dichiarazione ci potrebbe già far dire che il più *democratico* Visconti (direbbe Shaw) non ha nessuna prevenzione sulle possibilità estetiche che si rispecchiano nelle tragedie

(16) L. Visconti: « Un dramma del non essere », in *Vaghe stelle dell'Orsa*, a cura di Pietro Bianchi, pagg. 322-33.

dei pescatori di Aci Trezza e degli emigranti lucani, o della nobiltà veneta e del principe di Salina (per Visconti *chiunque* è tragico sapendone « ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli ») (17). Contrariamente a quanto avveniva nelle tragedie shakespeariane, i cui eroi tragici erano esclusivamente le grandi figure della romanità, i nobili, i re, i principi. Questi appunti, che vogliono essere in questo senso solo l'indicazione di una ricerca da fare, non pretendono di esaurire il discorso sugli elementi che Visconti — come uomo di teatro che aveva avuto più di una volta a che fare con Shakespeare, allestendo degli spettacoli che sono rimasti famosi per la potenza della loro interpretazione, dal *Come vi piace* (1948) al celebre *Troilo e Cressida* (1949) che ha impostato le basi per il rinnovamento del teatro italiano del dopoguerra — può aver preso da Shakespeare. Lo stesso Visconti, parlando delle sue preferenze teatrali, aveva accostato Shakespeare a Cecov e Verdi: « Dans ma carrière théâtrale, il y a deux éléments d'égale importance. Le premier est le théâtre de Tchékov, que j'ai affronté relativement tard, par déférence. Tchékov est l'auteur que je considère comme le plus grand, à côté de Shakespeare et de Verdi. En citant Verdi, je touche au seconde élément. D'ailleurs il y a une chose que je tiens à dire tout de suite. Stendhal avait voulu que l'on grave sur sa tombe l'inscription suivante: "Il adorait Cimarosa, Mozart et Shakespeare". De même je voudrais que l'on grave sur la mienne: "Il adorait Shakespeare, Tchékov et Verdi". Verdi et le mélodrame italien ont été mon premier amour. Presque toujours mon oeuvre exhale quelque relent de mélodrame, que ce soit dans les films ou dans les mises en scène de théâtre. On me l'a reproché; et pour moi, c'est plutôt un compliment. Donc, d'une part Tchékov (*Les trois soeurs*, *L'oncle Vania*, *Les méfaits du Tabac*), d'autre part Verdi et Shakespeare (*Traviata*, *Macbeth*) » (18). Quindi, anche Visconti ama il *Macbeth*, anche se non l'ha mai messo in scena. Indirettamente gli si era accostato allestendo quello di Verdi (1958) e, senza dubbio, questa azione di recupero alla cultura moderna di un'opera ingiustamente ritenuta minore del repertorio verdiano, l'aveva portato ad approfondire per la messa in scena la fedele ma breve trascrizione del Piave, con un'attenta lettura del testo originale, come ebbero a notare tutti i critici di quella rappresentazione.

Nel caso particolare, la scelta del *Macbeth*, invece del *Riccardo III* o del *Re Lear*, poniamo, sta nel fatto che, tra tutte le tragedie shakespeariane, il *Macbeth* è proprio quella dove non c'è mescolanza di stili, il comico accanto al tragico, il fiabesco accanto al grottesco, con la mescolanza di re e buffoni, di eroi e di imbelli, di avvenimenti regali con scene plebee ed era quella, quindi, che meglio si adattava alle esigenze di Visconti. *Götterdämmerung*, come il *Macbeth*, è una tragedia dove non ci sono vie d'uscita, che condotta sul filo di una tensione crescente arriva a distruggersi tutta. Come Shakespeare si trasferisce al Nord per avere un clima brumoso, fosco, così Visconti per ambientare la storia di una famiglia dilaniata dai delitti si sposta in Germania. *Götterdämmerung* è una tragedia elisabettiana ambientata nella Germania nazista; Visconti ha immaginato un *Macbeth* dove i personaggi appartengono tutti ad una stessa famiglia, come nel *Riccardo III*. Ma il tema del dissolvimento della famiglia non è guardato, come nel *Riccardo III*, come un'azione fredda, calcolata, spontaneamente ideata da uno solo a danno di tutti quelli che lo circondano: è guardata piuttosto come nel *Macbeth*, anche se questa metteva in scena il tema cristiano del delitto e del rimorso, della tentazione accettata e della degradazione conseguente dell'uomo. Tentazione dualisticamente espressa come pro-

(17) L. Visconti: « Il cinema antropomorfico », in *Sequenze*, n. 2, pagg. 6-7.
(18) L. Visconti: « Voir, plus que prévoir », in *Premier plan*, n. 17, pag. 132.

veniente dal di fuori, demoniacamente impersonata dalle streghe, e l'altra parte come residente nell'individuo, nella sua predisposizione al male. Anche nel *Götterdämmerung* l'azione si svolge su due piani: il mondo del reale e quello del fantastico che insinua nei cuori degli eroi, pieni di giuste ambizioni, i desideri e l'odio che li porterà al delitto. Un mondo affiora dietro l'enigmatica figura di Aschenbach, mascherato dai suoi sorrisi: il mondo dei *Mein Kampf* che, con disciplinata ubbidienza da scolaro, Friederich legge tutte le sere come la sua nuova Bibbia. E questo mondo reale ma fantastico, tanto sono tremendi gli avvenimenti e pazzesche le idee che li ispirano, costituisce a mano a mano una realtà incombente dalla quale non si può più scappare. Questi avvenimenti e queste immagini storiche (l'incendio del Reichstag, la notte dei lunghi coltelli o il rogo dei libri) che dovevano aprire come altrettanti cartelli o titoli, alla pari di quelli di *Rocco e i suoi fratelli,* gli atti del film, sono appena richiamati alla memoria, ma puntualmente trovano il riscontro nella vicenda del film: sono le cause invisibili degli effetti visibili che accadono nella nostra famiglia di mostri.

Ma molte sono ancora le reminiscenze shakespeariane che possiamo trovare nel film. La scena, per esempio, in cui Martin si avvicina e si siede sul "trono", la patriarcale sedia del vecchio Joachim, se non è direttamente ripresa dal *Riccardo III* di Shakespeare, è almeno immaginabile come una possibile interpretazione di messa in scena a livello di quella analoga che era nel *Riccardo III* di Laurence Olivier. E ancora, la scena in cui Martin compie l'incesto con la madre è analoga a quella in cui Amleto chiede spiegazioni alla madre nella celebre scena dell'alcova, uno dei luoghi comuni dell'edipismo letterario. Ma, come sempre, proprio su questa matrice shakespeariana opera in maniera originalissima la sensibilità di Visconti, sfruttando tutti gli elementi della sua storia. L'azione plastica di Martin in questa scena chiave è l'acme drammatico che riassume tutto il significato del film; la posizione in cui vediamo Martin denudarsi davanti alla madre, frontale, decisamente in piedi, in opposizione a quell'altra in cui egli era accovacciato e nudo come un Adamo, quando gli vien detto della malattia di Lisa, già di per sé ci indica una diversa disponibilità al delitto, un diverso e più cosciente grado di maturazione. *Götterdämmerung* ha una struttura teatrale che ricorda quelle del teatro elisabettiano per la sua storia, per il clima di truculenza e per la lunga serie di delitti, per l'andamento stesso del film che va da scena madre a scena madre, in cui tutti sono presenti (da quella del primo pranzo al secondo pranzo), alle scene intermedie che soggiacciono ad una necessità di tipo teatrale nei punti in cui convogliano le loro vicende verso degli sfoghi corali. Infatti, l'ambiente dell'azione è quasi sempre il castello di famiglia dei von Essenbeck, e quando usciamo lo facciamo sempre con i piedi dei personaggi ed incontriamo persone e luoghi che sono visti sempre in funzione dei personaggi principali. Olga e Lisa sono elementi che contribuiscono a chiarire ed approfondire la degradazione morale e fisica di Martin. Così, anche l'episodio di Wiessee, oltre ad essere l'unico momento storico rappresentato, contribuisce a precisare l'androginità di Costantino, aggiungendo una precisa connotazione storica sulle tendenze omosessuali di molti esponenti delle SA, Röhm compreso. Accanto allo squallido rapporto con i subalterni, come con la governante delle nipoti (Nora Ricci), denunciati chiaramente dalle pesanti carezze e dalle complici occhiate durante il brindisi del vecchio Joachim, aggiungiamo una connotazione di tendenza omosessuale, quando è a Wiessee con il suo cameriere Yanek.

Quindi, sarà bene, trascrizione fedele o meno, annoverare anche *Götterdämmerung* tra i film shakespeariani. E con questa trascrizione forse oggi abbiamo come segno dei tempi più *Macbeth* che *Otello* o *Romeo e Giulietta* o *Amleto.* Sembra così che l'ambizione per il potere sia più sentita che mai oggi, a tutti i livelli. Finora tre erano le versioni cinematografiche del *Macbeth*: quella di Orson Welles (1948)

che rimandava « a un primitivismo istintivo, a uno scatenamento di forze rozze e barbariche anche se contenute in inquadrature calligraficamente studiate » (19); quella di Akira Kurosawa, *Il trono di sangue* (1956), « la più notevole fra le prove durate dal cinema sonoro sul soggetto » come dice Gabriele Baldini; e un'altra, cui forse possiamo meglio accostare questa di Visconti, *La legione dell'inferno* (*Joe Mac Beth*, USA, 1955) di Ken Hughes, in cui la tragedia si svolge nell'ambiente della malavita americana ed i personaggi sono tutti dei gangsters. I due film, infatti, trovano almeno un punto d'incontro nell'ambientazione brechtiana del dramma *La contenibile ascesa di Arturo Ui*, rievocazione dell'ascesa al potere di Hitler e del nazismo, nell'ambiente della malavita di Chicago. È chiaro, però, che questa intenzionalità giudicatrice, questo livello critico, contrariamente a quanto fa Visconti, sfugge completamente alla visione di Hughes, che perde l'occasione di colpire, proprio servendosi della struttura di questa tragedia, lo spirito di ambizione e di potenza dell'uomo, sempre più presente nella moderna società dei consumi.

Götterdämmerung affronta un tema nuovo per il cinema, un nodo cruciale e criticamente irrisolto della nostra storia recente, la nascita del « fascismo », la sua morte. Ed anche noi adesso rimaniamo nel generico, facendo nostro momentaneamente quell'uso generalizzato dell'aggettivo « fascista ». Finora, fascismo è stato quello di Mussolini, quello di Hitler, quello di Franco, quello di Peron, quello dei colonnelli greci con un uso indiscriminato e mistificante. Visconti ha toccato un tema che non era mai stato affrontato dal cinema, occupato più che altro all'esaltazione dell'opera di riscatto dal gioco nazi-fascista, all'eliminazione degli effetti e non delle cause. Il cinema contemporaneo è vissuto per anni, creando uno dei suoi filoni più fortunati, sulla mitologia nera del nazismo. Dai film di materiale di repertorio a quelli romanzeschi, potremmo fare un intero quadro della storia della seconda guerra mondiale. Ma prima? È un vuoto assoluto. La letteratura cinematografica sta alla pari con la letteratura dei rotocalchi, con articoli sulla vita e le ultime ore di Claretta Petacci e Mussolini. Invece, in un momento come questo, così esemplare per il ritorno di alcuni rigurgiti e nostalgie, *Götterdämmerung* centra il problema. Ma, pur lasciando a Visconti la più completa libertà di ispirazione e di movimento, ci sembra doveroso e criticamente ben impostato, specie alla luce della particolare risultanza stilistico-ideologica di questo film, chiederci più che il perché dell'ambientazione in Germania, il perché dell'interpretazione del nazismo data da Visconti.

Un'analoga fosca tragedia non credo che sarebbe stata priva di credibilità anche ambientata in Italia, dal momento che la più consapevole critica storica cerca sempre di vedere il fascismo in una visione globale della nostra storia dall'unità in poi. Visto in questa prospettiva storica, *Götterdämmerung* potrebbe essere considerato allora come una grande occasione mancata dal Visconti di *Senso* e de *Il gattopardo* per concludere quel discorso che è sempre aperto, per correggere ed aggiustare il tiro deviato dalle correzioni della censura politica e commerciale per *Senso*, e dalla parziale divergenza ideologica esistente con il Tommasi di Lampedusa per il *Gattopardo*. Tante parole non per fare il processo a quello che il film non si è mai sognato di essere, ma per chiarire almeno il quadro responsabile delle scelte possibili e reali. Perché non è affatto vero che il nazismo sia più rappresentativo del fascismo (20), se non a livelli che non ci interessa nemmeno considerare: è semplicemente un'altra cosa. Ripetiamo, ancora, che non vogliamo interferire nelle scelte ideologiche ed estetiche di Visconti, ma argomentiamo sul possibile non realizzato per arrivare a parlare di uno sganciamento di Visconti dagli schemi ideologici in

(19) G. Aristarco: *Storia delle teoriche del film*, pag. 352.
(20) « Dialogo con l'autore », pagg. 14-15. Op. cit.

cui era stato sinora racchiuso. E riteniamo che il valore attuale di Visconti sia più in questa capacità di realizzarsi in modo nuovo, malgrado il mondo in cui l'hanno costretto, « tradendosi », se poi un artista si tradisce mai, piuttosto che nel ripetersi. Lontani dall'imporre una possibile « tabella di marcia », non vogliamo neanche rimanere prigionieri di alcune interpretazioni « storiche » dell'opera di Visconti, nell'analizzare un film così problematico e stimolante. Il fatto è che, scartando una scelta precisa, quale sarebbe stata quella di ambientare il film in Italia, e scegliendo con altrettanta precisione di ambientare il film in Germania sul nascere del nazismo, Visconti sapeva bene che neanche in quel caso avrebbe parlato del « fascismo » in generale. Perché, se è vero che « ...definire il fascismo è anzitutto scriverne la storia », è anche vero che scriverne la storia equivale a definirlo. « Una teoria del fascismo non potrebbe quindi emergere che dallo studio di tutte le forme di fascismo, ciascuna delle quali implica tendenze molteplici e talora contraddittorie, che possono evolvere sino a mutare alcuni dei loro tratti fondamentali » (21). Invece *Götterdämmerung*, pur avendo una ambientazione storica e uno svolgimento drammatico del tutto coerente con la storia, risulta più una rappresentazione morale di un tema eterno quanto l'uomo, che una rappresentazione storicizzata. Dopo il risultato ed il tentativo di cinema diretto di *Vaghe stelle dell'Orsa* e de *Lo straniero*, Visconti sembra aspirare al dramma storico seguendo lo stile del *Macbeth* shakespeariano con la sua universalizzazione dei conflitti umani, in ciò aiutato dal considerare il fascismo come un momento perenne dello spirito umano. Il fatto è che a Visconti non interessa politicamente il nazismo più di quanto in passato l'avesse interessato il Risorgimento (*Senso*), l'emigrazione dal sud al nord (*Rocco e i suoi fratelli*), o i traumi sull'unità d'Italia da poco costituita (*Il Gattopardo*). In *Götterdämmerung* più che proporre la storicizzazione dei drammi della famiglia von Essenbeck cerca di guardare psicologicamente la storia.

Götterdämmerung ha somiglianze notevoli con *Porcile*, somiglianze che, trascendendo il semplice riferimento simbolico, in quel film intuito intelligentemente da Visconti (22), è il caso di sottolineare. *Porcile* è composto da due episodi che si intrecciano liberamente l'uno con l'altro. A noi interessa parlare del secondo episodio, quello ambientato in un'ipotetica Germania palladiana, e a quello ci riferiamo, anche se nell'economia del film è impossibile disgiungere i due episodi, sia sul piano ideologico che su quello narrativo. La storia di questa parabola che sta a specchio dell'altra, ci parla della lotta senza esclusione di colpi che due industriali della Germania di Bonn si fanno. Uno, paralitico, il signor Klotz, ha scoperto che il rivale è un vecchio criminale nazista, collezionista di crani di commissari bolscevichi ebrei, che è stato tra l'altro anche suo compagno di scuole e si è cambiato il nome e la faccia con una plastica « all'italiana », e cerca di ricattarlo con questa informazione. L'altro, il signor Herdhitze, ha scoperto che l'unico figlio del rivale, Julian, vive in una sorta di complesso edipico riversato sui porci, immagine grosziana della società capitalistica. Irretito da questa passione non è in grado di accettare né l'amore della sua ragazza, Ida, né di decidersi per la contestazione studentesca o per la sua integrazione in fabbrica. Alla fine, i due capitalisti, ricattandosi a vicenda, riescono ad accordarsi e a fondere le loro due società proprio quando il figlio degenere viene divorato integralmente dai porci, da lui tanto amati. I punti di contatto delle storie sono molti: innanzitutto, anche Julian ha degli amori particolari e non riesce ad incontrarsi con la sua ragazza, quasi come Amleto con Ofelia; poi, il nazista ci viene sempre presentato come un ricattatore e oggetto del ricatto, sia in *Porcile* che in

(21) Dalla premessa di R. De Felice a *Nascita e avvento del fascismo* di A. Tasca.
(22) Dialogo con l'autore, pag. 21. Op. cit.

Götterdämmerung, è la « particolare » tendenza dei ragazzi. Ma queste concordanze sono poi superate dalle intenzioni programmatiche dei due registi. Chè, forse, quando Visconti dice « tra l'altro, io non ho mai voluto fare un film storico » (23), che il nazismo arriva a scegliere Martin, dopo Costantino e Friederich, per avere uno strumento senza volontà nelle sue mani, o quando dice che ha ambientato il suo film nella Germania del '33 perché ritiene il nazismo più "indicativo" del fascismo, non dice quello che poi dirà Pasolini che, cioè, *Porcile* è « ...un film agghiacciante, un duplice apologo sulla violenza di un'indefinita società metastorica e dell'attuale società capitalistica [rappresentata dalla Germania di Bonn per il suo *valore estremo di simbolo* (corsivo nostro)] le quali distruggono i figli ribelli ma anche quelli che non sono né obbedienti, né disobbedienti »?

In sostanza, riteniamo che sia *Porcile* che *Götterdämmerung* siano due esempi di cinema soggettivo, dove uno ha il linguaggio metaforico dell'apologo, e l'altro traduce in forme realistiche il mondo soggettivo di un autore. Non vogliamo spingere oltre il confronto delle intenzioni dei due autori, ci interessava solo indicare questa spontanea convergenza alla soggettività, chè altrimenti c'imbatteremmo in elementi differenti della loro arte: il primo lo potremmo trovare nella diversa capacità di concepire il rapporto autore-film-spettatore. In Pasolini vi è un ricorso a soluzioni intellettualistiche, favolistiche, che rendono faticoso, difficile, il rapporto dell'opera con il pubblico (quasi che per protestare contro questa forma di espressione, il cinema, ormai imborghesito, ricorra con un gesto di rabbia a soluzioni tipicamente d'élite), per esprimere la fine inconscia di un periodo e quindi l'inizio di una crisi: con *Porcile* finisce l'esegesi filmica delle poesie in forma di rosa; *Medea* sarà già diverso. Mentre in Visconti, anche se preso completamente dalle ossessioni erotiche, politiche e sociali della sua classe, c'è prima ancora della certezza marxista della necessità di dover continuare a narrare, a far capire, la simbiosi con un linguaggio tradizionale ottocentesco, melodrammatico, teatrale, romanzesco che rende ancora più tragica e più complessa la decodificazione della sua modernità; la delusione ed il pessimismo degli ultimi anni — degli ultimi film — sfocia in *Götterdämmerung* in una contemplazione fascinatrice della malattia, dell'arte, della morte di tipo manniano, nietzschiano, wagneriano. E noi ci accorgiamo che in questa stratificazione e sovrapposizione di stili e di strutture, la precisa ambientazione storica del film, il *Macbeth* di Shakespeare, ed il motivo viscontiano della famiglia (ma con l'intenzione di simboleggiare nel decadimento di una famiglia il decadimento di un'epoca e di una classe non diventano delle tautologie drammatiche proprio perché su tutto troneggia il motivo della famiglia con i suoi temi portati ad una tensione massima, esasperati, eccitati, sollecitati appunto dal fosco clima macbethiano e dall'ambientazione scenografica, di sfondo, nella Germania del nazismo.

Allora la chiusura totale nei confronti del periodo storico, la mancanza di uno spiraglio di luce, della speranza, diventa più una causa della logica dei dati viscontiani piuttosto che un giudizio storico; la coincidenza delle sue interpretazioni diventa allora un fatto marginale e nel nostro caso mistificante in sede critica. Qualunque sia l'interpretazione del nazismo di Visconti, soggettiva, metafisica o sado-masochistica in chiave reichiana, e quindi « eretica » per i marxisti — il nazismo si instaura nel film al massimo della perversione sessuale —, interpretazione, tuttavia, che prende sempre più piede (ed anzi alla luce degli studi di Fromm potremmo cercare di vedere la saldatura viscontiana tra Freud e Marx), è una interpretazione che funziona quasi da *scenografia morale* per il Visconti autore. Il dramma di questa famiglia è guardato con un tale freddo distacco, da ogni punto di vista interno al film,

(23) Dialogo con l'autore. Le citazioni sono rispettivamente alle pagg. 22, 27, 14-15. Op. cit.

con una tale gelida lucidità di immagini, un tale disgusto nell'analizzare quest'incosciente volontà nichilistica che, adesso che non è più memoria ma esperienza, la « terribilità » michelangiolesca sembra essere anche di Visconti. E se Soldati, riflettendo a *Rosemary's baby* alla luce della tragedia di Bel Air in casa Polanski, poteva dire che « mai la teoria crociana dell'arte come *intuizione-espressione*, e non come *esperienza-documento*, ebbe una conferma più decisiva e più tragica », non possiamo pensare altrettanto per il *Götterdämmerung* del marxista Visconti? Vedere, cioè, in esso raffigurato l'ultimo definitivo processo possibile di Visconti alla classe sociale cui appartiene.

ERMANNO COMUZIO

Non conosciamo film biografici (lungometraggi spettacolari, intendiamo) imperniati sulla figura di Giovanni Sebastiano Bach. E si capisce. anche se nella sostanza Bach ha condotto un'esistenza «eroica» (secondo la definizione di Hindemith), la vita del musicista di Eisenach, regolata come un orologio, « borghese » e casalinga quant'altre mai, non offre neppure in piccola parte alcuni di quegli spunti accesamente drammatici e appassionatamente romantici che vengono sfruttati ed esaltati dai cineasti che si sono cimentati nelle numerose biografie filmate di uno Chopin, di un Beethoven, di uno Schubert. C'è la musica, si dirà, se non i fatti privati (e quella di Bach è bastantemente « drammatica »); ma si sa che questa è più difficile da far diventare spettacolo.

Conosciamo invece, tanto per completare l'informazione, un film tedesco sul figlio primogenito di Giovanni Sebastiano, *Friedemann Bach,* nell'edizione italiana *Senza gloria,* diretto nel 1941 dal regista e scenografo teatrale Trangott Mueller: una fatica interessante nell'opporre le irrequiete ricerche musicali e le non sempre limpide vicende umane di Friedemann ai risultati schiaccianti del grande genitore, ma eccessivamente incline alla leggenda di un Friedemann Bach pre-romantico e « bohémien ».

Innumerevoli volte, per contro, la musica di Bach (Giovanni Sebastiano) nutre i fotogrammi di film di ogni tipo e di ogni nazionalità. Tale musica, però, non è quasi mai utilizzata per i suoi valori e per i suoi significati specifici (musicali in senso proprio), ma piuttosto è chiamata a « nobilitare » passaggi e situazioni, o comunque strumentalizzata per scopi drammaturgici che niente hanno a che vedere con la musica in sé. Ciò si verifica anche nei casi migliori, dove il rispetto a Bach è nelle premesse ma dove il discorso resta, anche qui, estraneo alla musica; come, tanto per fare degli esempi, in film come *Accattone* (Andante in re dal « Secondo Concerto Brandeburghese ») e *Il vangelo secondo Matteo* (brani dalla « Pas-

sione secondo San Matteo », dal « Magnificat » e da altre composizioni) dove Pasolini si serve di Bach come di un reagente chimico, per far risaltare percettivamente la componente sacrale-spirituale dei comportamenti dei suoi eroi terreni (anche il Cristo del *Vangelo* è visto come tale, più che come Uomo-Dio).

Un altro autore che si avvale spesso di Bach (e che lo conosce bene) è Bergman: da quando questo regista rinuncia alla collaborazione tradizionale dei compositori di musica per film (von Koch, Blomdahl, Wiren, Nordgren), quasi soltanto Bach si contrappone al silenzio e ai rumori (o, specialmente in *Persona,* all'angosciosa presenza di una musica che si fa rumore per non aver più nulla da esprimere); in un film, anzi (*Il silenzio*), il nome « Bach » è l'unica parola intelleggibile e uno dei due veicoli attraverso i quali si esprimono la disperazione e la speranza dell'Assoluto (« Bach », insieme alla parola che traduce il concetto di « mano », costituisce il viatico affidato per iscritto dalla morente Esther al giovanissimo nipote). Ma il « Kantor » resta pur sempre un « alleato », non un protagonista.

Il fatto si ripete anche dove Bach è dichiaratamente al centro di un discorso, come nel primo episodio del disneyano *Fantasia,* in cui la visualizzazione della « Toccata e fuga in re minore » mette l'accento sul tentativo di un'astratta illustrazione pittorica, o come nell'edificante *La Passione secondo San Matteo,* girato nel 1948 da Ernst Marischka, in cui all'integrale registrazione dell'esecuzione dell'oratorio (Orchestra Filarmonica di Vienna, direttore Von Karajan) corrispondono riprese di quadri e affreschi di soggetto religioso che compongono la storia della Passione.

Ora un film su Bach esiste. Un film a lungometraggio accentrato esclusivamente su Bach e sulla sua musica: si intitola *Chronik Der Anna Magda-*

lena Bach (1) ed è stato diretto nel 1968 dal giovane Jean-Marie Straub (2). Soltanto che, almeno in Italia, il film non è uscito sugli schermi normali dei cinematografi, e neppure alla televisione (il film è prodotto anche dalla RAI-TV italiana). Se da un lato è difficile parlare di un film non visto dal pubblico — il « Bachfilm » è stato presentato solo in alcuni festival — dall'altro è estremamente utile e opportuno — anche per questo, in fondo, riprendere il discorso.

L'opera va considerata, ci sembra, a diversi livelli. Il titolo richiama quello di una falsa « Piccola cronaca » pubblicata nel 1933 da una musicofila inglese come scritta da Anna Magdalena Bach, la seconda moglie del musicista, ma non ha niente a che fare con essa; d'altronde non esiste una « cronaca » (o diario, o memorie che siano) di Anna Magdalena. Il film si basa invece su testi dello stesso Bach — lettere, esposti, dichiarazioni —, su frasi tratte dal Necrologio che il figlio Philip Emanuel scrisse l'anno della morte di Bach e infine, in piccola parte, su frasi di raccordo e indicazioni cronologiche dello stesso regista e della sua collaboratrice Danièle Huillet. Straub ha scelto legittimamente di angolare la sua cronaca « dalla parte di lei »: Anna Magdalena, musicista ella stessa e fervidissima collaboratrice del marito, per la sua vicinanza di affetti e di lavoro aveva finito con l'assumere quasi i pensieri, il modo d'esprimersi e addirittura la grafia (sia per i documenti che per le trascrizioni di musica) del marito. Lo stesso Straub avverte (in «Cahiers du cinéma» n. 193, poi tradotto in «Cinema & Film » n. 4) che « per molto tempo alcuni manoscritti sono stati ritenuti autografi di Bach, mentre in verità erano di mano di Anna Magdalena. Solo la più recente ricerca musicologica ha stabilito esattamente quello che proviene

(1) CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH - r.: Jean-Marie Straub - s. e sc.: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet - f. (b. n.): Ugo Piccone, Saveria Diamanti e Gianni Canfarelli - mo.: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet - sc.: Louis Hochet e Lucien Moreau - int.: Gustav Leonhardt (Johann Sebastian Bach), Christiane Lang (Anna Magdalena Bach) - Orchestre e Cori: Gruppo concertistico della « Schola Cantorum Basiliensis » di Basilea, direttore Augusto Menzinger; « Concertus musicus », complesso di musica antica di Vienna, direttore Nikolaus d'Arnoncourt; Coro di ragazzi di Hannover, direttore Heinz Henning - p.: IDI Cinematografica, Roma; RAI-TV, Roma; Seitz Filmproduktion, Monaco; Kuratorium Junger Deutscher Film, Monaco; Filmfonde e. V., Monaco; Telepool, Monaco; Straub-Huillet, Monaco; Televisione di Hesse, Francoforte - Anno 1968 - Durata: 1h. 33 m.

(2) Jean-Marie Straub è nato a Metz, nell'Alsazia-Lorena, l'8 gennaio 1933. Studi al collegio e al liceo locale, poi studi letterari e Strasburgo e a Nancy. Dopo aver diretto un cine-club a Metz, si reca a Parigi dove vive dal 1954 al 1958, frequentando vari registi (Gance, Renoir, Astruc, Rivette). Dal 1958 vive in Germania. Nel 1963 dirige il cortometraggio *Machorka-Muff* (« storia di una violazione, violazione di un paese al quale è stato nuovamente imposto un esercito, mentre esso era felice di essersene sbarazzato »). Nel 1965 Straub realizza il suo primo lungometraggio, *Nicht Versöhnt, oder Es hift nur Gewalt, wo Gewalt herrescht* (t.l.: Non riconciliati, o Solo violenza aiuta dove violenza regna), tratto da un romanzo di Heinrich Böll (« storia di una frustrazione: la frustrazione della violenza — quella a cui si richiama Santa Giovanna dei Macelli quando grida: "Solo violenza aiuta dove violenza regna" — di un popolo che ha fallito la sua rivoluzione del 1849 e che non è riuscito a liberarsi dal fascismo, e che per questo rimane prigioniero del suo passato ». Le definizioni sono di Straub). Successivamente (tra il 1967 e il 1968) gira *Chronik der Anna Magdalena Bach.* Nel 1969 realizza *Der Bräutigam, Die Komödiantin und der Zuhälter* (t.l.: Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano) definito dal regista un film politico in quanto « racconta un fatto di cronaca (non c'è niente di più politico che un fatto di cronaca), gli amori di una ex-prostituta e di un negro ». Nell'estate del '69 si è stabilito a Roma, dove ha realizzato *Othon.*

dalla mano di Anna Magdalena, voci o intere partiture che essa ha ricopiato. E' stato accertato che le scritture si rassomigliavano sempre di più, almeno superficialmente. Questo io non l'utilizzo nel film, perché si tratta di qualcosa di ottico, e sono dell'avviso che ciò che è ottico è ciò che passa meno bene sullo schermo. Ma miro allo stesso scopo servendomi del fatto che Anna Magdalena parla come Bach parlava e scriveva ».

Il « Bachfilm » parte dunque dal 1721, anno in cui Bach sposa in seconde nozze Anna Magdalena Wülcken, figlia di un suonatore di tromba, assunta come cantante alla corte di Anhalt-Köthen, dove Bach era Kapellmeister dal 1717, e arriva fino alla morte del compositore (1750), attraverso il suo insediamento come Kantor alla Thomasschule di Lipsia (1723), le controversie con i miopi burocrati del rettorato e del Concistoro di quella città, la composizione di opere come — fra l'altro — la « Passione secondo San Matteo », la « Messa in si minore », « l'Oratorio di Natale », « L'arte della fuga », nonché attraverso l'amicizia del re Federico il Grande, la malattia agli occhi e le ultime traversie.

Questi ventinove anni della vita di Bach sono raccontati dunque, sulla scansione della voce « off » di Anna Magdalena, in sovrapposizione o in alternativa con alcune delle musiche composte da Bach nel periodo cui man mano la voce si richiama, mentre l'immagine mostra esecuzioni di tali musiche effettuate dallo stesso Bach (all'organo, al clavicembalo, alla direzione dei cantanti) e da altri musicisti, nonché da Anna Magdalena (il « Piccolo libro di cembalo per Anna Magdalena »). Lo schema è variato da un paio di dialoghi (due Consiglieri della Thomasschule e Bach, Bach e un'autorità cittadina) e da alcuni brani del carteggio bachiano letti dallo stesso musicista, talvolta anche in tedesco (mentre il testo letto da Anna Magdalena, nella versione francese, è appunto in francese). Per quanto riguarda l'immagine, fanno talvolta da breve raccordo fra un'esecuzione musicale e l'altra una scena di dialogo fra Bach e l'autorità cittadina (in cui il Kantor si lamenta delle ingiustizie di cui è vittima nella Thomasschule); lo scontro diretto fra Bach e il rettore; l'inquadratura di Bach nel refettorio mentre adempie ai suoi compiti di sorveglianza degli allievi; quella di Bach in carrozza, in viaggio per Potsdam chiamato dal re; e quella conclusiva di Bach che guarda assorto dalla finestra, mentre la voce di Anna Magdalena conclude il racconto dell'ultima malattia con le parole del Necrologio: « ... si spense infine una sera dolcemente e santamente ».

Come intercalare, il film ospita riproduzioni di documenti, lettere, spartiti ecc. Ventinove anni nella vita di un uomo come Bach sono molti, e sono senza dubbio i più drammatici dell'esistenza del Kantor, senza distinzione fra piano privato e piano artistico (poiché l'uno, in Bach, investe l'altro). Ma nel film di Straub *non si vedono* i fatti di questi ventinove anni, salve le eccezioni cui abbiamo accennato: *si sentono,* attraverso la musica e la voce. Più attraverso la prima che la seconda. E qui sta la novità del film, che in questo procedere non ha precedenti: musica come sostanza del film, non come sfondo o accompagnamento.

Straub ha al proposito le idee chiare: « Il punto di partenza della nostra *Chronik der Anna Magdalena Bach* era l'idea di tentare un film nel quale la musica venisse utilizzata non come accompagnamento né tanto meno come commento, ma come una materia estetica. Non avevo veri riferimenti. Forse soltanto, come parallelo, ciò che Bresson ha fatto nel *Journal d'un curé de campagne* con un testo letterario. Si potrebbe dire, in concreto, che volevamo cercare di portare della musica sullo schermo,

mostrare per una volta della musica alla gente che va al cinema » (articolo citato di « Cinema & Film » n. 4).

Straub dice ancora che, parallelamente a ciò, aveva il desiderio di mostrare una « storia d'amore »: « Una donna parla di suo marito, che ella ha amato, fino alla sua morte ». La storia raccontata, dice Straub, è soprattutto questa: « Una donna sta lì e non può fare nient'altro che stare lì per l'uomo che ama, qualunque cosa gli accada, e quali che siano le sue difficoltà ». Ma sia l'aspetto « musica » che quello « amore coniugale » assumono nel film sviluppi singolari, poiché se da un lato Straub è lontanissimo dalla biografia drammatico-sentimentale del personaggio famoso com'è impostato dal cinema tradizionale, dall'altro sfugge ad ogni quadratura didascalica o documentaristica.

Il suo « Bachfilm » non è, anzitutto, un documentario a lungometraggio su Bach. Il racconto prescinde da una vera ambientazione storico-geografica e da una intavolatura di carattere musicologico; è come sospeso in una dimensione a-temporale dove i fatti, i luoghi, le date hanno la funzione di interpretazioni rese astratte da una specie di lontananza staccata, di pacato ricordare (« Il était maître de chapelle... »; « il fut appelé à Leipzig... »; « il chercha auprès du Conseil une aide... ». E ancora: « pour Noël de la même année il donna un grand oratorio...; « Cette année-là le roi lui accorda le titre de compositeur de cour... »: ma gli anni non sono mai precisati. Notiamo, per inciso, che queste e le citazioni che seguiranno sono tratte dalla sceneggiatura del film pubblicata dai « Cahiers du Cinéma », n. 200-201).

Gli avvenimenti sono evocati senza alcuna enfasi, senza sottolineature, senza neppure i più piccoli e legittimi effetti di una voce recitante: la voce di Anna Magdalena è senza espressione. Con lo stesso identico tono freddo, da « speaker », la voce annuncia la nascita dei capolavori del marito e fatti privati come le morti dei figli (ne aveva avuti tredici, di cui solo sei sopravvissuti): « ...nous venions de perdre notre Christiane Dorothea, âgée de deux ans et demi. Et bientôt la mort nous enleva encore notre Regine Johanna, agée de quatre ans, et le petit Johann August Abraham, deux jours après sa naissance ». La voce di Anna Magdalena. Per rivestire questo ruolo, o meglio per agire e parlare, dallo schermo, come Anna Magdalena, Straub ha scelto un soprano tedesco, Christiane Lang. « Un giorno a Parigi — lo stesso regista racconta le ragioni della scelta — sulla scena del Liceo Voltaire dove Kurt Thomas dirigeva un mottetto di Bach, abbiamo visto tra i soprano una ragazza — è stato un colpo di fulmine... Le sue mani, sono le sue mani la cosa di lei che ho visto per prima. E' berlinese, allora viveva a Francoforte. Nel frattempo ha sposato un maestro di cappella, ora direttore d'orchestra a Darmsatd, ha dei bambini, e mi piace ancora di più ». (articolo citato di « Cinema & Film » n. 4).

Christiane Lang parla in francese (nella versione da noi conosciuta) con una spiccata e non nascosta pronuncia tedesca e, come abbiamo detto, senza alcuna inflessione. Inoltre Straub ha, curiosamente, tagliato le pause, persino i respiri, delle letture di Anna Magdalena, montando strettamente fra loro le diverse frasi di cui sono composti i brani letti, ottenendo l'effetto di una lettura « ristretta », senza punteggiatura e senza il normale respiro della voce. Diremo ancora, più avanti, di questa volontà di Straub di non esprimere e di non interpretare. Ci preme osservare ora che, per le ragioni dette e per altre ancora, dovute alla citazioni di nomi e di luoghi non

sempre familiari (a parte i brani detti in tedesco da altri personaggi), la comprensione del parlato è spesso problematica. Comunque faticosa.

Ciò non preoccupa minimamente Straub, che afferma come « le texte lui-même est important sans l'être; il y a, disons, une sorte de dialectique entre le sens du texte et son rythme — l'un et l'autre sont d'importance égale » (in una nota di J.A. — « Bach à Utrecht » — nei « Cahiers » n. 199). E' indubbio che tono e ritmo della voce diventano, in certo senso, musica. Ma si deve anche ammettere che il procedimento genera notevoli perplessità in quanto il testo letto non è « lirico » e divagatorio ma pragmatico, razionale, documentale. Che si capisca o no ciò che dice la voce di Albertazzi nell'*incipit* di *Marienbad* o quella di Carmelo Bene nei soliloqui febbricitanti di *Nostra Signora dei Turchi* non ha importanza; è appunto e soltanto questione di « suono » e di « ritmo ». Ma il testo del « Bachfilm » è concreto e consequenziale, e pur comprendendo le intenzioni anti-documentarie di Straub dispiace non assumere per il loro valore originario le parole ascoltate.

Quando Anna Magdalena spiega per quali ragioni la tranquilla attività di Köthen ha avuto termine, parla dell'intepidimento musicale del principe Leopoldo a seguito del suo matrimonio con una principessa negata all'arte — che Anna Magdalena, con un termine proprio di Bach, definisce « amusa », cioè lontana dalle Muse — o quando dice in quali circostanze Bach ha composto « L'arte della fuga », non si può non rimanere delusi se è compromessa la comprensione materiale di ciò che viene detto. Siamo, con l'aspetto musicale della questione, alla sostanza del film. E qui cade ogni riserva, perché in questo Straub ha compiuto un'opera coraggiosa e originale; anzi ha lanciato una sfida agli schemi e al luogo comune.

Egli ha « filmato la musica ». Niente brani musicali come « fondino » al fatto familiare, o il montaggio di musiche sul trascorrere del tempo, e simili espedienti drammaturgici: in sostanza il suo film è un concerto, cioè un insieme di esecuzioni musicali, mentre la voce accenna alla genesi dei brani eseguiti. E' qui, in effetti, la vita di Bach e il ritratto dell'uomo. Straub ha adottato questa misura fino alle estreme conseguenze: a parte le eccezioni che abbiamo detto, lo schermo inquadra per tutto il film musicisti e complessi che eseguono musica. Sono Bach e i suoi esecutori in azione, nei luoghi presumibili (sale da concerto, cantorie di chiese, interni di abitazioni) dove quelle musiche sono state eseguite. Non sono più, vogliamo dire, attori che fingono di suonare; non è più la colonna sonora che va avanti per conto suo mentre gli attori recitano truccati come i personaggi che devono interpretare, ma musicisti che conservano la loro personalità di musicisti mentre sono, per noi, Bach, sua moglie, i suoi esecutori, i suoi allievi.

Anche l'interprete di Bach, infatti, è un musicista: « un tale che si chiama Gustav Leonhardt », per usare un'espressione dello stesso Straub, scelto per ragioni squisitamente musicali. Quando il regista decise di fargli fare Bach, Leonhardt (pianista, organista e clavicembalista olandese) « aveva inciso un solo disco, una cantata di Bach, e poi, quasi nello stesso tempo, "L'arte della fuga" al clavicembalo, che del resto è stata scritta per il clavicembalo e non per un altro strumento — è stato il primo ad averla suonata su un clavicembalo. L'ho visto soltanto dopo aver sentito i suoi dischi; ma ero sicuro che era l'uomo che cercavo, pur non avendolo mai visto ». (articolo citato di « Cinema & Film », n. 4). Non è certo la somiglianza fisica che preoccupa Straub. Anche in questo la sua posizione è

intelligente, anche se così com'è motivata può apparire bizzarra ed eccessivamente « intellettuale », e per due ragioni. Perché l'iconografia bachiana è incerta, anzitutto: esistono alcuni ritratti del Kantor, ma sembra che uno solo di essi sia autentico (« Solo che questo ritratto — spiega Straub nell'articolo più volte citato — ha per me ancora meno valore dei ritratti apparentemente inautentici, perché il suo autore era senza talento; era quello che Godard chiamerebbe un funzionario, e non un pittore. Per di più questo ritratto è stato in seguito ritoccato da un'altra mano ») e comunque Leonhardt somiglia piuttosto — del tutto casualmente, come sappiamo — al ritratto giovanile di Bach conservato all'Anger Museum di Erfurt, opera di un ignoto contemporaneo. Seconda ragione, e più importante, è che la rassomiglianza fisica non è affatto garanzia di autenticità interiore.

A Straub interessa l'uomo nel suo insieme, l'interno dell'uomo, di questo straordinario musicista in cui non v'è « la minima separazione tra l'intelligenza, l'arte e la vita », che va nel significato proprio di questo continuo connubio, non nelle fattezze del volto. Straub, come ha sempre fatto per i suoi film, non ha truccato i suoi personaggi, e non gli interessa affatto mostrare il progressivo invecchiamento di Bach, che conserva lo stesso aspetto sia all'inizio del film — quando ha trentasei anni — che alla fine, quando muore all'età di sessantacinque. Così, Bach-Leonhardt è contemporaneamente Johann Sebastian Bach e il signor Gustav Leonhardt. Se la cornice evita gli anacronismi, se i personaggi portano parrucche e costumi, se gli strumenti usati sono veri strumenti dell'età barocca, il racconto è una specie di « cinéma-verité ». Con un musicista che, eseguendo Bach, diventa egli stesso, per così dire, Bach.

Potremmo anche dire che il musicista Gustav Leonhardt è il « mediatore » tra Bach e il pubblico, così come l'attore Rod Steiger era il « mediatore » tra Papa Giovanni XXIII e il pubblico in *E venne un uomo* di Olmi; ma nel film di Straub non c'è alcun « salto » (che nella pellicola di Olmi è risultato così faticoso) tra i due personaggi, poichè essi coincidono fin dall'inizio, compresenti per tutto il film, ed è netta la sensazione che quanto vediamo sullo schermo nasce in quel preciso momento per lo schermo; assistiamo al « farsi » del film come della musica (è nota l'ammirazione di Straub per Brecht, e la sua propensione per un cinema che assuma e sviluppi il concetto brechtiano dello « straniamento »).

Da rilevare anche il « modo » con cui queste esecuzioni musicali sono filmate. Solitamente, chi filma (per il cinema o per la televisione) esecuzioni di musica, fa i salti mortali per variare angolazione e distanza, alternare « totali » a riprese ravvicinate, inquadrature di famiglie di strumenti a particolari di un solista, e così via; la grande paura è quella di essere monotoni, di stancare lo spettatore-ascoltatore con inquadrature « lunghe ». Per cui si drammatizza la musica, cioè le si crea attorno un movimento del tutto artificioso e pretestuoso. Non si nega che, agli effetti didascalici, possa avere il suo peso l'illustrazione organizzata dei singoli strumenti o di gruppi di strumenti ripresi separatamente sulle singole « entrate » musicali — come ha fatto nel lontano 1946 l'inglese Muir Mathieson nell'interessante documentario *Instruments of Orchestra,* per il quale Benjamin Britten aveva composto il brano diventato poi famoso col titolo « The Young Person's Guide To the Orchestra », op. 34 — ma di solito questi artifici sono adottati soltanto a scopo divagatorio.

Ora Straub trascura completamente questo aspetto di visualizzazione

della musica, e sceglie la soluzione più diretta: punta la macchina da presa, ben ferma sul suo treppiede, davanti all'orchestra o al singolo esecutore, e filma i personaggi in azione, cioè i musicisti (che sono veri musicisti che suonano, non attori che mimano) in un'unica soluzione, cioè in una inquadratura fissa. L'unico movimento di macchina che Straub si concede (a parte una lieve « correzione ») è il lentissimo carrellare della cinepresa sul suo asse per avvicinarsi o allontanarsi dal punto focale di alcune inquadrature: così nel carrello indietro che scopre Bach in atto di dirigere i coristi nell'esecuzione di Natale, nella Thomaskirche, del « Magnificat »; in quello in avanti che, in casa di Bach, isola Anna Magdalena che esegue al clavicembalo una gavotta dal « Klavierbüchlein » a lei dedicato; in quello, pure in avanti, che, nella sala di musica dove viene eseguita la « Cantata BWV 205 », esclude progressivamente il gruppo degli orchestrali per accentrarsi su Bach al cembalo e sul cantante in piedi di fianco a lui, vicino alla finestra; in quello indietro che, al contrario, nell'esecuzione della « Cantata BWV 42 » parte dal cantante e da Bach per scoprire l'orchestra da camera nel suo insieme. Un altro carrello (e non ne abbiamo rilevato altri in tutto il film) avvicina l'obiettivo — durante l'esecuzione all'organo del Corale dalla terza parte dei « Klavier-Uebung » — alle mani di Bach in azione sulla tastiera.

Ne deriva che, a parte questi d'altronde « insensibili » movimenti, il film è fatto di inquadrature fisse lunghissimamente tenute, di carattere contemplativo, se diamo al termine non un significato parziale ma quello suo proprio che è elevazione della mente, più che azione dello sguardo. Ha ragione Straub di dire che « un interesse del film consisterà nel mostrare delle persone mentre eseguono della musica, delle persone che compiono realmente un lavoro davanti alla macchina da presa. E' una cosa che capita di rado in un film... » (articolo citato di « Cinema & Film », n. 4), ma è chiaro che il normale pubblico delle sale cinematografiche è sfidato e provocato da questo tipo di cinema, ed è indubbio che il « Bachfilm » è tutt'altro che facile anche se affascinante proprio per questi suoi caratteri (la musica realmente eseguita davanti alla cinepresa, ripresa in suono diretto e filmata in un solo piano).

Naturalmente le scelte effettuate da Straub, per quanto riguarda la musica, possono essere ampiamente discusse (come può essere altrimenti, per un musicista la cui « opera omnia » occupa 46 volumi?) ma il regista ha avuto il merito di evitare le pagine troppo conosciute, talvolta anzi di aver proposto brani raramente eseguiti, come alcune Cantate e le opere didattico-familiari, e quello di aver cercato di essere abbastanza rappresentativo dei « generi » in cui Bach si è cimentato, che sono tutti i « generi » musicali, in quanto Bach poteva amare di più l'organo che il clavicembalo, ma non faceva sostanziale distinzione tra strumenti, orchestra e voce, come non ne faceva tra musica sacra e musica profana (3).

(3) Ecco, nell'ordine, i titoli delle composizioni bachiane presenti (in brani più o meno lunghi) nel « Bachfilm »:

— Primo tempo (Allegro) del « Concerto brandeburghese » n. 5 (orchestra);

— Preludio 8 dal « Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach » (clavicordo);

— Minuetto n. 2 dal primo « Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin » (clavicembalo);

— Adagio dalla « Sonata per viola da gamba e clavicembalo obbligato in do maggiore » (viola da gamba e clavicembalo);

Al procedimento delle inquadrature lunghissime sembra far contrasto il taglio rapido e nervoso dei passaggi fra un'inquadratura e l'altra, accentuato dal sopra accennato sistema di montaggio sulla voce. Singolari sono anche i diversi rapporti fra la musica e la voce e l'uso degli attacchi, retti da ragioni non logiche ma esclusivamente ritmiche: la voce campeggia su brani di musica orchestrale, tacendo sugli inserti degli spartiti, documenti ecc., mentre tace sui brani di musica vocale, intervallata da lunghi momenti in cui è soltanto la musica a « parlare »; per contro, diverse volte la voce è sola, senza musica, o vi si alterna in maniera sottile tenendo conto anche dell'immagine. Un esempio: sull'inquadratura di Anna Magdalena che, in una sala da concerto, si appresta a cantare accompagnata da una piccola orchestra, la sua voce spiega, sul silenzio: « Un an après mourut le prince à Köthen, et j'ai là-bas, en tant qu'ancienne cantatrice de la cour, aidé à faire les musiques de deuil composées et dirigées par l'ancien maître de chapelle ». Qui attacca l'aria del soprano della « Cantata BWV 244a », eseguita da Anna Magdalena. Per stacco, si passa poi all'interno della Thomaskirche, dove Bach dirige il coro d'inizio della « Passione secondo San Matteo », mentre nello stesso momento la voce di Anna Magdalena riprende: « Et trois semaines plus tard il dirigeat à Leipzig, pendant les vêpres du Vendredi Saint à Saint-Thomas pour la première fois, sa musique de passion d'après l'évangéliste Matthieu ».

Certi attacchi della voce sono situati esattamente nella breve pausa che intercorre fra la conclusione di un brano per voce o per coro e l'attacco dell'orchestra sola; certe volte la musica « parte » a metà di un discorso di Anna Magdalena, quando scatta il riferimento a tale musica.

Per quanto possa apparire paradossale se si pensa al lento fluire delle inquadrature lunghe, il ritmo impresso al film è serrato, e fa sì che il discorso sia retto esclusivamente da ragioni musicali, da un « tempo » che è proprio della produzione e dell'esecuzione di musica. Molte cose di Straub, d'altronde, sono sul filo del paradosso: come nell'affermazione che

— Largo dalla « Sonata in trio in do minore » (organo);
— Coro e Gloria dal « Magnificat in do maggiore » (orchestra e coro);
— Tempo di Gavotta dal secondo « Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin » (clavicembalo);
— Cantata BWV 205 (voce e orchestra);
— Cantata BWV 198 (Ode funebre) (coro, organo e orchestra);
— Aria per soprano dalla « Cantata BWV 244 a » (voce e orchestra);
— Coro iniziale dalla « Passione secondo San Matteo » (coro e orchestra);
— Sinfonia iniziale dalla « Cantata BWV 42 » (orchestra); 'aria del tenore dalla stessa (voce e orchestra);
— Preludio per organo in si minore BWV 544 (organo);
— Kyrie dalla « Messa in si minore » (coro e orchestra);
— Sinfonia iniziale e coro dalla « Cantata BWV 215 » (coro, cembalo e orchestra);
— Coro della « Cantata BWV II » (« Oratorio per l'Ascensione di Cristo ») (coro e orchestra);
— Corale sul « Kyrie » dalla Terza parte della « Klavier-Uebung » (organo);
— Andante dal « Concerto italiano in fa » (clavicembalo »;
— Primo Duo dalla « Cantata BWV 140 » (orchestra);
— 25ª variazione dalle « Goldberg Variationen » (clavicembalo);
— Recitativo dalla « Cantata BWV 82 » (basso e orchestra);
— Primo Ricercare dalla « Musikalische Opfer » (clavicembalo);
— Fuga a tre soggetti da « L'arte della fuga » (clavicembalo);
— Corale BWV 668 « Davanti al tuo trono io mi presento » (organo).

Chronik der Anna Magdalena Bach è un film « marxista » (perché, pensiamo, è la storia di un uomo che è in lotta contro la mentalità retrograda e « reazionaria » di molti fra i suoi contemporanei, un uomo « libero », nonostante la livrea della Corte o della Cantoria: Straub stesso ha detto una cosa molto bella, che nell'arte di Bach si cela la dialettica fra la pazienza e la violenza) o in quella, già citata, che « ciò che è ottico passa meno bene sullo schermo ».

In effetti Straub scavalca con indifferenza ogni diatriba sullo « specifico », affermando una non-distinzione fra i diversi elementi che compongono l'oggetto filmico; non gli interessa la difesa del predominio dell'immagine né quella del predominio del sonoro (né l'accusa di fare del « concerto fotografato »): tutto quello che reputa necessario è per lui sullo stesso piano espressivo e « passa » sullo schermo con lo stesso diritto. Non ha neppure molto senso, per il « Bachfilm », parlare di bella immagine in bianco-e-nero o di mediocre ripresa, sottolineare il ruolo della luce in bellissime inquadrature come quella del refettorio, o criticare la debolissima soluzione visiva della esecuzione notturna all'aperto della « Cantata BWV 215 » in onore dei principi in visita a Lipsia, così come sono superati alcuni classici « distinguo », come quello famoso di Maurice Jaubert: « Non non andiamo al cinema per ascoltare della musica ». Perché no?

Certo, non tutto ci persuade nel « Bachfilm ». Certa sua aria, qua e là, di snobismo intellettuale, certe sue contraddizioni. Anche volendo essere d'accordo sul concetto di Straub che la musica, come il cinema, non esprime niente, ci sono dei momenti, nella pellicola, retti da un preciso interesse musicale-didattico, come nella lettera in cui Bach espone la necessità di una musica adeguata ai tempi [4] oppure nella vera e propria lezione

(4) « Il est notoire que messieurs mes prédécesseurs, Schell et Kuhnau, ont déjà dû se servir de l'aide de messieurs les étudiants quand ils ont voulu produire une musique complete et harmonieuse; ce qu'ils n'ont en outre pu accomplir que pour autant que quelques chanteurs comme une basse et un ténor, même un alto, comme aussi des instrumentistes, en particulier deux violes, étaient gartifiés par un Très-Noble et Très-Sage Conseil de subsides particuliers, et par là encouragés à renforcer la musique d'église.

Mais alors que maintenant l'état présent de la musique est tout à fait différent d'autrefois, que l'art a beaucoup progressé, que le goût s'est étonnamment transformé, de sorte qu'aussi l'ancienne manière en musique ne veut plus sonner à nos oreilles, et qu'on a d'autant plus besoin d'une aide considérable afin de pouvoir choisir et engager des sujets capables de suivre le goût musical actuel, de faire face aux nouvelles manières en musique, et par là de pouvoir être en état de donner satisfaction au compositeur et à son travail, on la même retiré au choeur musical les quelques bénéfices qu'on aurait dû plutôt augmenter que diminuer.

Il est en outre étonnant que l'on prétende des musiciens allemands qu'ils soient capables de jouer sur-le-champ ex tempore toutes sortes de musique, qu'elle vienne donc d'Italie ou de France, d'Angleterre ou de Pologne, comme peuvent l'accomplir ces virtuoses pour qui elle est composée, qui l'ont étudiée longtemps auparavant jusqu'à la connaître presque par coeur, et qui de plus, ce qu'il faut noter, touchent de fortes soldes, par lesquelles leur peine et leur soin sont richement récompensés; pourtant on ne veut pas prendre cela en consideration, on les abandonne au contraire à leurs soucis personnels, de sorte que maints d'entre eux par suite de souci de leur subsistance, ne peuvent penser à se perfectionner, encore moins à se distinguer. Comme exemple à l'appui de cette phrase, il suffit d'aller voir à Dresde comment làbas les musiciens sont payés par Sa Majesté Royale; il ne peut manquer, comme le souci de la subsistance est ôté aux musiciens, le chagrin cesse et qu'en plus chaque personne n'a qu'un seul instrument à cultiver, qu'il faut qu'il y ait quelque chose de parfait et d'excellent à entendre ».

sul « basso continuo » che, iniziata sul silenzio, viene poi nutrita di esemplificazioni musicali ([5]); e son momenti, questi, che « esprimono ».

Sappiamo benissimo che Straub non ha inteso fare un film storico-musicale (più sopra avevamo parlato di negazione della dimensione didascalica) e che, per dirla con Patrice Neron (« Cahiers », n. 208), l'autore rinuncia ad ogni dato di rappresentazione e di espressività e ci invita, attraverso il suono e l'immagine, ad un fenomeno « dissociativo », chè non si può parlare di « lettura » del film ma « de voir et d'entendre » (noi abbiamo usato il termine « contemplazione »). Come Anna Magdalena non « interpreta » le cose che viene enunciando, così Straub non « interpreta » le cose che viene disponendo in ordine nel suo film (« Io elimino di continuo tutte le intenzioni, la volontà d'espressione »). Ma ciò non toglie che queste cose ci siano, e che abbiano un peso, proprio perché Straub ha scelto questa materia e non un'altra, questo personaggio e non un altro. Lo stesso regista enuncia la sua intenzione di aver voluto fare un « romanzo » del suo « Bach-film », che da un lato è, nei fatti, una cine-biografia, mentre dall'altro, non per la mancanza di « interpretazione » (a parte il fatto che l'oggettività assoluta — non la secchezza dell'esposizione — è un'illusione) ma per la assenza di una « guida » conoscitiva e per l'esaltazione della « forma », diventa un « oggetto senza forma »; o anche « forme oscillatoire, ondulatoire périodicité du va-et-vient, permanence hiératique » (P. Neron, recensione citata in « Cahiers » n. 208).

Non si può affermare — questo ci sembra il punto — che proprio e solo questa sia stata l'intenzione di Straub, come dimostra la presenza dei punti citati, che nel modo come sono esposti non promuovono certo l'ieraticità. Sia chiaro che non intendiamo dire come doveva essere il film di Straub poiché finiremmo per chiedere al regista ciò che egli non ha voluto fare: intendiamo solo, insieme alla nostra ammirazione, esprimere le nostre perplessità su quella che ci sembra l'antinomia fra il soggetto della « contemplazione » (Bach, la sua vita, la sua musica) e l'oggetto (il film, con la sua tipica scansione, il suo procedere ondoso e « indifferente »).

Quel che è certo è che *Chronik der Anna Magdalena Bach* ci libera di colpo dalla « tradizionale immagine di un Bach parruccone e accademico » (Hindemith), e che apre una strada nuova nel campo dei rapporti fra musica e immagine.

(5) « On l'appelle aussi basse continue ou, selon la terminaison italienne, basso continuo, parce qu'elle ne cesse de jouer continuellement cependant que les autres voix font silence de temps à autre; bien qu'aussi de nos jours cette basse fasse silence trop souvent, en particulier dans les choses composées avec artifice.

De la définition: la basse continue est le fondement le plus accompli de la musique, on la joue avec les deux mains de façon que la main gauche joue les notes écrites, mais que la droite frappe en outre des consonances et dissonances, afin que cela donne une harmonie qui sonne bien pour la gloire de Dieu et la réjoissance permise de l'âme; et comme de toute musique, aussi l- fin et le but de la basse continue ne doivent avoir d'autre raison que la gloire de Dieu et la récréation de l'âme. Où cela n'est pas pris en considération, là il n'y a pas de musique proprement dite, mais crierie et monotonie diabolique ».

GIAN PIERO BRUNETTA

METODO E VITA IN UMBERTO BARBARO

Non troveremo mai niente se saremo paghi delle cose trovate
Seneca

Come tutti i maestri e gli uomini di grande impegno che, rifiutando un discorso specialistico, hanno attuato la loro azione culturale e politica su più piani, Umberto Barbaro ha suscitato opinioni disparate. Divise soprattutto tra la simpatia degli amici, tutta tesa a riproporne il ricordo spesso un po' troppo racchiuso nell'ambito di rievocazioni di fatti biografici o a fissarlo già in dimensioni di pura celebrazione, e le reazioni più o meno apertamente dirette contro di lui, di chi desiderava sbarazzarsi della sua figura così poco incline a piegarsi ai facili conformismi culturali o ad unirsi alla pletora di voci che, per motivi diversi, si accodava ordinatamente dietro a nuovi portatori del « verbo cinematografico » o a certi falsi problemi della critica del dopoguerra.

La figura di Barbaro, volendo centrare le componenti filosofiche del suo pensiero come ha scritto Rocco Musolino, « non trova una facile definizione nel quadro della cultura tradizionale italiana » (1), per il fatto che fin dall'inizio mette in discussione i fondamenti teoretici stessi dell'estetica idealistica, intentando con il suo fondamentale scritto *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, comparso sulla « Ruota dentata » nel 1927, un primo processo all'estetica, dissacrando l'atteggiamento mistico del filosofo idealista nei confronti dell'opera d'arte e inserendo il problema estetico nell'ambito più comprensivo di una meditazione sulla vita (2).

Come ogni intellettuale d'avanguardia (da non confondersi con gli avanguardisti della cultura) e come ogni grande maestro, Barbaro non è facilmente « consumabile » a livello di mode culturali, i volumi degli scritti di Barbaro non sono divenuti « livres de chevet » per chi ha bisogno di facili aggiornamenti culturali e indubbiamente le sue opere, pur consegnandoci vivo il suo pensiero e la sua figura, esprimono solo una minima parte del suo insegnamento, concepibile soprattutto dal vivo del dialogo, della polemica aperta, dello scontro costruttivo delle idee (3).

Io lo colloco agevolmente, e non solo per motivi di coincidenze geografiche, accanto a due grandi altre figure di intellettuali che, in campi diversi, hanno esercitato un'analoga funzione di spinta nella nostra cultura, riuscendo a saldare il rigore del lavoro e del metodo con la più vasta esigenza di tradurre questo lavoro sul piano dell'azione: Elio Vittorini e Concetto Marchesi.

« Vittorini — come lo ha definito Pavese — è stato la voce (anticipata — questo è il grande) del periodo clandestino. Ha *presentito* l'epoca, le ha dato il suo mito... Creò uno stile di vita, di discorso, di sentire, di *fare.* » (4)

Come Vittorini, Barbaro — e non voglio ripetere cose già scritte — ha operato per una sprovincializzazione della cultura con un preciso fine politico, ha creato le condizioni culturali per il neorealismo, ha lavorato per suscitare delle idee e delle energie di opposizione. Tutta l'azione vittoriniana di promozione di giovani scrittori è analoga all'azione e all'influenza di Barbaro al Centro Speri-

(1) « I conti coll'idealismo ha preferito farli subito, più con la sua multiforme attività di intellettuale militante che con una revisione teorica rigorosamente elaborata a tavolino, ed è perciò che nel suo cammino teorico oggi è possibile rilevare problemi aperti, contraddizioni irrisolte, ma non un solo compromesso tra passato e presente. » (Rocco Musolino, *Marxismo ed estetica in Italia,* Editori Riuniti, Roma 1963, pag. 129).

(2) Si tenga presente tutto il discorso del mio libro *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969; e per intendere il senso più ampio del riferimento si veda A. Plebe, *Processo al'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

(3) Come lui stesso sostiene parlando del magistero di Béla Balázs: « Non vi è dubbio che per una definizione inventariale e piena del suo lascito occorrerà tener conto anche dell'insegnamento orale e delle ricchezze prodigalmente spese nelle sue lezioni e conversazioni ». (Pref. a Béla Balázs, *L'estetica del film*, Edizioni di cultura sociale, Roma 1954, pag. 12).

(4) Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Il Saggiatore, Milano 1964, pag. 363.

mentale. E sono simili certi clamorosi errori (per Vittorini il caso del « Gattopardo » o in epoche precedenti la supervalutazione di certi autori americani) divenuti tipici proprio per il ruolo che essi rivestivano in seno alle rispettive zone d'influenza.

A Marchesi Barbaro si può accostare sia per l'analogo senso dell'*humanitas* intesa come fiducia, rispetto e amore in tutto ciò che è umano, che per la concezione della cultura che giunge a configurarsi in *civiltà* solo grazie al riconoscimento della lezione del passato e soprattutto per una incrollabile fiducia nel trionfo dei valori umani. « Un giorno i seminatori di grano vinceranno i seminatori di strage » aveva scritto Marchesi ed è la medesima speranza che sostiene tutta l'opera di Barbaro. E come Marchesi odia la viltà e il compromesso. Il primo aveva scritto in epoca fascista, parlando di Tacito: « basta un manipolo di pretoriani intorno alla curia perché tutte le bocche si aprano nella adulazione cortigiana e qualche bocca si chiuda. E' il tempo della viltà eloquente e della collera muta »; e Barbaro oltre a divulgare i teorici russi e a proporre un discorso anticonformista sulla cultura sovietica e a filmare in *Cantieri dell'Adriatico* la fin troppo ricordata scritta « W LENIN », non rinuncerà mai, come abito di vita, a dichiarare il suo pensiero e non senza una punta di orgoglio scriverà ad un certo punto: « Io considero mio fermo dovere (e non da ieri, che è un po' meno difficile) quello di asseverare e scrivere, in ogni caso e sempre, ciò che penso; che è una cosa che tutti coloro che mi conoscono in genere e quelli, in particolare, al cui giudizio io tengo, sanno benissimo » (5).

E per ripensare non in termini banali a ricalcare i soliti luoghi comuni sull'antifascismo di Barbaro, alla posizione che occupava all'interno di strutture culturali fasciste (penso soprattutto alla collaborazione a « Quadrivio », diretta da Telesio Interlandi che diverrà uno dei più accesi sostenitori della difesa della razza), basta osservare la funzione del linguaggio allusivo e apertamente provocatorio a livello puramente formale: in un periodo di linguaggio autarchico l'uso reiterato di modi stilistici densi di prestiti, di forestierismi, di sintagmi latini, di tecnicismi posti nel contesto italiano senza essere tradotti è un fatto abbastanza « scandaloso » ed eccezionale.

Basta inoltre isolare, nella sintassi di Barbaro, degli elementi estranei alla intenzione comunicativa, isolarne cioè la componente espressiva. Generalmente si può notare che il suo consenso o partecipazione ideale o sentimentale ad un determinato modo di pensare, ad uno spettacolo, non è mai spersonalizzato, ma è regolarmente sottolineato ed arricchito da un mutamento di tono, da un salto nel registro stilistico, da un livello o polemico o informativo ad un tono enfatico ed elogiativo in cui l'aggettivazione diventa ricca di superlativi e di iperboli. Esempi tipici, in periodo fascista, sono i suoi entusiasmi per Pudovkin: « Il manuale del grande régisseur... è un volume veramente classico e unico per essere nato dalla esperienza del più grande direttore cinematografico del mondo » (6). ... « Questo libretto straordinario », « Questo libretto sotto cui doveva muoversi tutta la gloriosa cinematografica russa », « Gli esperimenti di Kulesciov erano straordinariamente interessanti », e gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

Non è che nel dopoguerra egli rinunci a questo atteggiamento provocatorio, e se la sua figura, come io penso, può servire come reagente per effettuare un processo a tutta la politica culturale della critica cinematografica del dopoguerra

(5) In *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1960, pag. 195.
(6) *Letteratura cinematografica*, in « L'Italia letteraria », n. 48, Roma, 29 novembre 1931, pag. 4.

e degli anni cinquanta, ci si accorge che al di là della sua sana e spesso unica azione *destruens* di certi registi attorno ai quali si creavano mitologie facilmente consumabili e strumentalizzabili, egli veniva costruendo, giorno per giorno, un'idea di politica culturale a mio parere decisiva: per lui era necessario evitare i miraggi e le facili suggestioni delle mode, troppo soggette all'accaparramento ideologico, per riscoprire, nell'ampia fenomenologia del cinema contemporaneo, il convergere di una tradizione, l'unica capace di nobilitare e di dare un senso di continuità culturale al cinema e di rilevarne i momenti di autentica innovazione. La sua asistematicità, il rifiuto di ogni categorizzazione e normativismo, con la concreta indicazione dello svuotamento semantico e ideologico di ogni tentativo di stabilire delle grammatiche normative nell'uso fascista di certi moduli del cinema sovietico, era l'altro modo di sfuggire di continuo ai tentativi di assorbimento da parte della cultura banalmente definibile « borghese ».

« I fascisti — egli scrive — cercarono di tradurre in regolette quella grande lezione. E allora, come tutti ricordano, il cattivo si dovrà fotografare dal basso, in modo che la deformazione fotografica che ne risulta, gli dia un aspetto di ancor più atroce e disumana cattiveria; e la vittima si fotograferà dall'alto perché appaia ancor più meschina e come schiacciata dalla protervia che l'opprime. E magari anche il cattivo entrerà nel fotogramma da sinistra a destra... Ed erano ricerche, come sapete, che erano state tentate per le arti figurative ed avevano interessato in Germania la *Kunstwissenschaft*, e i *purovisibilisti*, suscitando tutta una serie di eleganti, quanto inutili problemi. Qualche cosa di simile chiese Goebbels ai cineasti tedeschi: chiese loro di fare una *Corazzata Potemkin* nazista » (7).

A questo proposito è importante ricordare anche ciò che dice altrove, cioè che « le opere sono uniche, esclusive, irriproducibili », non tanto per dedurvi automaticamente persistenze idealistiche, quanto per collocare esattamente il suo metodo di lavoro che intendeva programmaticamente porsi di fronte all'opera per cercar di vedere in quell'*unicum* linguistico e stilistico i motivi che più pertinentemente l'opera suscitava dal suo interno. Per cui ancora egli aggiunge che per le opere d'arte « solo con grande cautela può parlarsi di clima, di tempo, di tendenza; che gli aggruppamenti di comodo e gli schemi sono sempre ingannevoli e pericolosi; che, infine, per i fatti dell'arte non è sempre lecito appellarsi a evoluzioni, sviluppo, progressività: e neanche quindi, a fasi e tanto meno a fasi prossime » (8).

Ad un discorso di meccanici rapporti opera-società egli sostituiva ad un primo livello di accostamento problematico e metodologico un rapporto dialettico norma-

(7) *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1962, pag. 324.

Queste due idee del rifiuto di ogni normativismo come metodo e dell'accaparramento del cinema da parte delle strutture borghesi e capitalistiche egli le sostiene a distanza di anni. Per esempio recensendo *Il verosimile filmico* e la *Poetica del Cinquecento* di Galvano Della Volpe in maniera entusiastica avanza un'unica riserva a proposito della specificità dei linguaggi artistici e della loro intraducibilità in altri linguaggi: « Qui sebbene Della Volpe esplicitamente mostri di volersene guardare, si annidano forse nuovamente pericolosi formalismi, i pericoli delle estetiche normative, delle regole, dei precetti e simili ». (*Film* cit., pag. 210). E vent'anni prima affronta già il discorso dell'accaparramento ideologico: « Abbandonato a se stesso, povero spettacolo di serve e ragazzini... il cinematografo stava allegramente facendo cose da pazzi. Destinato alle masse, tentava, sia pure in modo primitivo, ingenuo, di *interpretarne i sentimenti e intenderne i bisogni*. Minacciò, in altre parole, di diventare arte. E allora avvenne un fatto curioso, un processo di autodifesa dei parassiti della pseudo intelligenza borghese, che qualcuno ha creduto cosciente e che invece era automatico come il mimetismo animale. La borghesia riconobbe nella cinematografia un'arte, la prese sotto il suo controllo e la sua protezione, la uccise. (*Abbasso il cinematografo*, in « Quadrivio », n. 37, Roma, 9 luglio 1934.

(8) *Film*... cit., pag. 196.

innovazione, cercando di cogliere negli elementi formali gli aspetti innovativi, che travolgono la tradizione.

Il metodo di Barbaro in questo modo può applicarsi in modo produttivo anche a tutto il discorso sulle arti figurative che svolge parallelamente al cinema. Intendo recuperare qui diverse considerazioni da lui fatte a proposito della pittura che mi pare rafforzino la mia intenzione di dimostrare la pluralità di linee di tensione problematica che interferiscono nel suo rapporto con l'opera. Egli scrive, a proposito della rivoluzione pittorica caravaggesca a cui lo aveva accostato la lunga amicizia con Roberto Longhi: « E' la storia del mito della luce e dell'ombra che si sostituisce al mito della dolce prospettiva e a quello della divina proporzione, che, nell'opera di Caravaggio, fonde linea e colore, attuando così l'ambizione, fallita, del Tintoretto, di conciliare la sovrumana e quasi disumana grandezza di Michelangelo con quella umana e quasi troppo umana di Tiziano; il mito della luce e dell'ombra che si concluderà nell'imbevimento atmosferico dei contorni, a cogliere e rendere le più immediate e transeunti apparenze della realtà, nell'aria aperta, con gli Impressionisti, e ritroverà poi la forma attraverso il colore, con Renoir e con Cézanne, antesignani di ogni nuova cultura. E' il grande mito rivoluzionario della realtà direttamente e liberamente guardata che crea non solo un nuovo modo di dipingere, che fa cadere ogni altro fuori dall'arte, ma una nuova visione del mondo. » (9)

Se a questo tendono le ricerche sull'arte di Barbaro, cioè all'individuazione di momenti di messa in *forma* del mondo che in qualche modo siano asincronici rispetto al tempo (l'artista ideale per lui, come sostiene a più riprese citando Baudelaire, « è un orologio sempre in anticipo sul tempo ») l'atto rivoluzionario è sempre visto come un nodo problematico che chiama in causa e rende nel medesimo tempo compresenti tutti i problemi interni ed esterni al linguaggio, e coinvolge o meglio diventa l'*occasione* per il critico per suggerire, dentro e fuori di una prospettiva storica, delle preoccupazioni d'ordine più generale.

Per cui se continuiamo a leggere il passo sul Caravaggio ci accorgiamo che partendo da un aspetto d'ordine formale il discorso di Barbaro si viene ampliando fino a coinvolgere, in uno spazio minimo, tutta la personalità del critico e dell'uomo-Barbaro. Sui dipinti di Caravaggio egli scrive: « Non possono rivendicare diritti di ascendenza e di precedenza se non qualche tratto dell'umile e grande tradizione naturalistica lombarda, e neanche indirettamente, come apporto su questa, quella smagliante dei concerti all'aperto, delle Veneri e delle Tempeste di Venezia o di Udine, del Tiziano, del Giorgione, del Pordenone; e tanto meno le commerciali scene di genere, nemmeno quelle delle più degne botteghe del rozzo pittor di pecore e di cavalle; non i ritmi raffaelleschi, le tensioni michelangiolesche e i contorcimenti manieristici, oggetto costante, al contrario, di strali satirici, né la piacevolezza delle varie abilità pittoriche, dispiegantisi come tali. Quella del Caravaggio è un'affermazione soprattutto di libertà, una pittura che è essenzialmente moralità in atto, nella trasformazione del soggetto e nella piena adesione all'oggetto, nel capovolgimento dell'iconografia tradizionale e della mitologia cristiana e pagana; nuovo, altissimo senso della realtà e dell'umanità; dignità della vita e dell'uomo e di tutte le cose; non misticizzati od eroicizzati, ma oltre lo sfarzo ed il fasto, e anzi proprio nella miseria e nel dolore: del quarto stato quando il terzo appena si affacciava alla storia. Quel quarto stato che non era, fino allora, apparso nell'arte se non per produrre i suoi come servi scemi, ma

(9) In *Le ricche miniere della pittura contemporanea,* Ed. dell'Ateneo, Roma 1948, pag. 9.

scaltri e ladri, se non come animali domestici e come oggetto di riso per la loro goffaggine e per la loro mariola scaltrezza: così come ancor oggi nelle più ignobili commediole cinematografiche della democratica America. La stessa libertà e la stessa grandezza è in Caravaggio sia quando coglie l'incidente più trascurabile, un fanciullo che sbuccia una mela, o che si dispone a mangiare un grappolo d'uva fragola, o a suonare il liuto, sia quando rappresenta le opere di Misericordia o il compianto per l'annegata di Trastevere; nei rari e stupendi paesi e persino nell'oscura vita vegetale, nelle linfe e nei succhi di un cestino di frutta, o nelle stille e nelle luci riflesse in un calice. » (10)

Questa lunga citazione mi serve per dimostrare, nella sua apparente disarticolazione di discorso, la convergenza unitaria di tutte le linee di pensiero di Barbaro anche nell'ambito di interessi diciamo, semplicisticamente, « secondari ».

Nel discorso sulle arti figurative, dove potrebbe sembrare che egli utilizzi in modo più evidente materiali di riporto, se si pensa al debito dichiarato della scoperta di Caravaggio agli scritti e all'azione di Longhi, la quantità di informazione che possiamo ricavare sul modo di rendere compresenti i diversi piani problematici, e dalla *disponibilità* che egli rivela nei confronti di metodi diversi di lettura dell'opera che consentano una fruizione a tutti i livelli, è enorme.

La prima considerazione di fondo, di carattere metodologico, è sì il riconoscimento dell'eccezionalità del rinnovamento formale-contenutistico, ma è anche la preoccupazione di tenere, nello stesso tempo, presenti le possibili *fonti,* le interferenze di una cultura precedente, che, pur nell'ambito di modelli codificati, offre sempre la opportunità di effettuare delle distinzioni.

La considerazione della storicità del fatto artistico per lui vuol dire mezzo per collocare al loro giusto posto fatti artistici recenti sopravalutati e contrabbandati come innovatori.

Coerente in questa attitudine egli, dalle famose note al *Soggetto cinematografico* di Pudovkin fino alle ultime recensioni a film o a mostre di pittura, cerca di riconoscere e di distinguere il *primum* linguistico, l'atto che *porta avanti* il linguaggio e la sua storia. In questo senso egli può rifiutare un discorso sulla storia del cinema e dell'arte in generale, in senso cronologico, proponendo di individuare i nessi di carattere formale e ideologico che tengono uniti fenomeni artistici apparentemente distanti nello spazio e nel tempo (in pittura ad esempio l'influsso di Caravaggio sulla pittura fiamminga e su nel tempo fino agli impressionisti).

In questo senso vanno viste le priorità di usi tecnici in funzione espressiva da lui attribuite a *Cabiria* e ad altri film italiani, da *Quo Vadis* a *Sperduti nel buio,* che egli pone come punto d'arrivo di tutta la tradizione di cultura artistica popolare italiana e come punto di partenza per il *nuovo* cinema italiano. Di sfuggita ricordo ancora nella medesima direzione di osservazione di atti linguistici il discorso sul primo piano, fatto sempre nel medesimo libretto, riportato all'immagine del bandito che spara verso il pubblico del *The Great Train Robbery* di E.S. Porter, o, per ricordare una delle sue ultime critiche, le precisazioni a proposito degli effetti espressivi nuovi della carrellata effettuata con il sistema TODD-AO: « l'efficacia di queste riprese in realtà dipende, più che dal nuovo mezzo tecnico, dal fatto che gli esempi proposti si avvalgono il primo di un sapiente montaggio, con o senza taglio, e il secondo di carrellate soggettive, cioè riprese con la macchina da presa piazzata su veicoli in corsa. Qualche esempio classico di vecchie riprese basterà a convincere: le vecchie carrellate soggettive che introducono *Fortunale sulla scogliera* di Dupont, o il *Dottor Jekill* di Mamoulian,

(10) In *Le ricche miniere* cit., pagg. 10-11.

diversissime tra loro, ma egualmente stupefacenti, anche solo rievocate a memoria non scadono a confronto dei brani dimostrativi del TODD-AO ».

Accanto all'attenzione per l'uso linguistico preciso, c'è un identico interesse per l'evoluzione delle strutture narrative e il deciso rifiuto a riconoscere, in modo semplicistico o conformistico, le *novità* di opere o programmi. E' quanto sostiene nella recensione ai due film a episodi *Amore in città* e *Siamo donne*: « Scartiamo di farci coinvolgere nella polemica discreta tra Zavattini e Blasetti, circa la priorità dell'uno o dell'altro dell'invenzione del film a episodi: polemichetta bizzarra quanto inconcludente, dato che, molto prima dei nostri due cineasti, altri avevano prodotto film a episodi a iosa, alcuni dei quali famosissimi anche in Italia come *Carnet di ballo, Se avessi un milione* e i *Racconti di Capek*. Ciò che interessa, piuttosto, è il problema centrale che *Amore in città* e *Siamo donne* pongono nuovamente sul tappeto: il problema del film dinnanzi alla realtà. Ciò che accomuna i due film è che essi presentano fatti veramente accaduti e che i protagonisti dei film sono gli stessi protagonisti dei fatti della realtà. Neanche questo procedimento è nuovo: lo usarono molti, al tempo del muto, e tra questi, l'Herbier, credo, come espediente pubblicitario più che per convinzione estetica. Come io ho ricordato una volta, un procedimento simile attrasse anche una sparuta truppa di cineasti italo-americani; su di un vecchio numero de « Il progresso italo-americano » tra gli strani annunci che raccomandano l'Iperbiotina Malesci o che consigliano « Curatevi i vostri rognoni con le pillole Pink », se ne può leggere uno che raccomanda il film *Mamma*! in cui « accanto al grande tenore Beniamino Gigli figura Don Ciro Vitozzi, famigerato prete del processo Cuocolo ». Su un piano più alto, attorno al 1924-25, il regista sovietico Dziga Vertov teorizzò *la verità cinematografata, la camera occhio, la realtà colta di sorpresa, l'uomo con la macchina da presa* e realizzò una serie di film criticati proprio per il loro irrealismo ».

Per quanto possa sembrare contraddittorio, il termine *realismo*, per Barbaro, vuol dire organizzazione del reale in modo da rendere estremamente produttivo e caratterizzato il piano *connotativo-espressivo* più che quello puramente *denotativo-informativo*.

In questo senso lo *sguardo nuovo* sulla realtà minima insignificante di Caravaggio per riuscire a riempirla di enormi possibilità connotative viene mantenuto anche nel cinema, o nella letteratura, dove è possibile creare una nuova ottica che rendendo tutto nuovamente significante nobilita il senso delle azioni quotidiane.

L'idea egli la formula già nell'articolo *Problemi del cinematografo*: « Per assomigliare a se stessi, per difendersi da tutto quello e tutti quelli che ti vogliono cambiare non c'è che un mezzo, convincerli che non c'è al mondo nessuna cosa stupida. Conoscere il proprio mondo significa trasformare il proprio *impoetico* mondo in mondo *poetico*. Ma come si fa a rendere interessante un mondo banalissimo e borghesissimo come quello in cui — puta caso — si vive e si muore di noia, per lo meno — se non di fatica e di stenti! In un modo semplicissimo ad attuarsi: cercando di non evadere, ma costringersi dentro a quelle strutture, a quel mondo, guardandolo, penetrando, agendo su di esso... Sarebbe tanto commovente tu (l'aspirante poeta) sapessi parlare delle dita macchiate d'inchiostro, delle unghie spezzate della tua dattilografa. » (11) Idea questa che riprenderà a distanza di tempo, ricorrendo all'autorità di Baudelaire per confermarla: « Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son coté épique et nous faire voire et comprendre combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernis » (12).

(11) *Problemi del cinematografo*, in « Quadrivio », a. I, n. 41, Roma, 5 agosto 1934.
(12) *Le ricche miniere*, cit., pag. 25.

La tecnica della *citazione* — di cui come vedete mi servo anch'io — è un fatto strutturale dell'opera di Barbaro, è al tempo stesso una lezione di umiltà, ma è soprattutto un modo di proiettare sulle persone di cui parla il proprio mondo. C'è indubbiamente un travaso ideale in tutti i discorsi che parlano in termini positivi di altri. Seguendo la lezione in ambito italiano di De Sanctis, Marchesi, Gramsci, senza peraltro aver diretti rapporti con loro, egli forma la figura di un critico e storico che sappia unire al rigore specialistico la preoccupazione di assorbire dai modelli del passato una lezione per il futuro: per lui il critico è una *presenza operante,* non solo un catalogatore o descrittore di certi fatti, ma un uomo in continua ricerca « sempre volto — come scrive a proposito di Wöllflin — a rivedere il suo pensiero in base ai problemi che incessantemente gli pongono le sue ricerche » (13) e al tempo stesso *produttore* e non consumatore di cultura. Si veda quanto dice a proposito della concezione del lavoro in Balázs: « Lavoro era, per lui, unione indissolubile di attività teorica e attività pratica, non solo un modo di spiegare e comprendere il mondo, ma un contributo a trasformarlo, libera e piena espressione ed espansione di una personalità solidalmente legata ad altre personalità orientate nello stesso senso ... vita esemplare di uomo sociale e libero, cioè di uomo totalmente umano » (14).

Il carattere stesso della socialità del film permette (« Il film — ammonisce Balázs — è più di tutte le altre un'arte sociale ») un'azione quanto più possibile efficace a un critico di questo tipo.

Un aspetto che merita di essere approfondito, a questo punto, in quanto reagisce a quella considerazione di fondo sull'opera d'arte che egli dichiara mutuare da Pudovkin e da Balázs è che essa « nella sua integrità, non va considerata come la risultante di due fatti, l'artista creatore e l'opera creata, ma come il complicato processo di tre fattori: l'artista creatore, l'opera creata e lo spettatore che appercepisce » (15).

Nel processo di comunicazione del messaggio artistico egli tiene contemporaneamente presenti e distinti i tre termini del processo e la sua ricerca nel campo delle arti figurative e in senso lato di un tipo di cultura nuova, osserva nel campo dei mutamenti strutturali di situazioni codificate dalla letteratura « culta », ma cerca di stabilire in senso diacronico questa continuità di una cultura che nasca da operatori nuovi, crei delle radicali innovazioni linguistiche e trovi e formi dei pubblici nuovi. Per cui egli non si limita a constatare che il cinema all'atto della sua nascita ha come destinatari dei pubblici popolari (« abbandonato a se stesso, povero spettacolo di serve, di soldati e ragazzini ») (16), cerca di collegarsi idealmente a un filone di autentica considerazione del mondo popolare che se in pittura ha in Caravaggio il suo esempio più clamoroso, ha Ruzante nel campo teatrale, e tutta la crisi toscana della letteratura di fine Quattrocento.

Non a caso nella letteratura italiana dell'Ottocento Barbaro ama Manzoni. Tutta la sua opera si muove, accogliendo la lezione desanctisiana, nell'ambito dei linguaggi artistici per far convergere nel cinema i problemi dei diversi piani stilistici e della molteplicità dei linguaggi e della posizione vicaria della cultura popolare rispetto a quella « elevata ». Egli riconosce che il cinema capovolge le posizioni e i rapporti tradizionali tra arte popolare e arte colta, giungendo a

(13) H. Wöllflin, *Accostamento all'opera d'arte* (Pref. e note a cura di U. Barbaro), Minuziano, Roma 1948, pag. 14.

(14) Béla Balázs, *Estetica del film* (pref. a cura di U. Barbaro), Ed. di cultura sociale, Milano 1954.

(15) *Servitù* cit., pag. 322.

(16) *Abbasso il cinematografo,* in « Quadrivio », a. II, n. 37, Roma, 9 luglio 1934.

negare sul piano ideologico le possibilità di innovazioni linguistiche e quindi la completa utilizzazione delle sue funzioni sociali, del cinema come strumento unicamente maneggiato dal capitalismo.

Facendo sue le note considerazioni di Engels sull'arte e sulla sua capacità di operare sulle strutture, Barbaro vedeva nel cinema un'arte con infinite possibilità espressive (« ciò che mi interessa nel cinema sono le sue possibilità »), ma soprattutto un'arte privilegiata, rispetto a tutte le altre, per effettuare un'azione dinamizzante delle strutture. Lo studio dello sviluppo autonomo delle forme, o meglio la coscienza dello sviluppo autonomo delle forme, come lui stesso scrive nella prefazione all'opera di Wöllflin, « è parallelo allo sviluppo spirituale » (17), nel senso non idealistico, ma marxistico, di capacità dell'opera « non tanto di soddisfare bisogni esistenti, quanto di crearne di nuovi ».

Ciò che gli interessa evidentemente, non per soddisfare delle curiosità sociologiche, è la considerazione del « rapporto tra autore ed opera come un rapporto dialettico. Cioè a contatto di un dato pubblico un'opera diviene diversa, ma ciò che soprattutto importa è che anche il pubblico diventa diverso... So benissimo naturalmente anch'io che così facciamo cadere (assieme ai sovietici) l'accento sugli aspetti *pratici* dell'arte: su quegli aspetti che da noi si considera da molti *extra-estetici*. Ebbene? Chi ci vorrà perdere i sonni per questo? » (18)

Ogni film, come ogni opera d'arte, non chiama in causa un discorso ontologico o metafisico, ma pone sul tappeto dei problemi concreti, d'ordine logico formale, organizzativo e di vario altro tipo che potremmo definire anche di stratificazione semantica. Barbaro cerca sempre di inquadrare il film nel problema generale più pertinente in cui si inserisce.

Tra il cinema e i film, prendendo come punto di riferimento la dicotomia chiariniana (« il film è un'arte e il cinema è un'industria »), in questo spazio tra la struttura e l'atto individuale, Barbaro innesta tutti i possibili problemi che l'opera gli suggerisce. Il film è una forma che *reagisce* o *conferma*, in qualche modo, la struttura generale da cui nasce. Ma il cinema si presenta nella sua polivalenza e per questo Barbaro sente la necessità di partire dall'opera in concreto per effettuare, di volta in volta, l'analisi o sviluppare la linea problematica più pertinente che il film gli suggerisce.

In lui c'è un interesse totale e una totale disponibilità nei confronti del cinema e la sua attenzione che pure parte dall'opera è contemporaneamente sollecitata a tener presenti come fondamentali i momenti anteriori alla *mise en scène* che in termini retorici possiamo definire dell'*inventio* e della *dispositio* che gli consen-

(17) H. Wöllflin, *Accostamento* cit., pag. 14.

(18) *Servitù* cit., pag. 322.

E ritengo necessario riprendere, sia pure in nota, per esteso il discorso sul rapporto di asincronia dell'artista rispetto al suo tempo, che Barbaro trasferisce dal piano oppositivo interno alle forme (langue-parole) al piano più ampio di opposizione globale a tutti i livelli operativi ed esistenziali, motivi per lui necessari e inscindibili: « L'antagonismo di un artista al suo tempo è la molla e la spinta della sua creatività, è la ragione essenziale dell'originalità e dell'inattualità della sua opera... Se ne deduce che l'arte non è espressione di una determinata epoca storica, bensì preludio ed annuncio di un'epoca prossima e nuova. Della quale è fattore primo; giacché l'arte non ha tanto il compito di *esprimere*, quanto di *creare* tempi nuovi... Inattuale sempre, in quanto anticipatrice, l'opera d'arte, man mano che diviene comprensibile ai più, man mano che largamente se ne apprende il linguaggio unico ed esclusivo, man mano che se ne spreme il sugo e il sale, agisce come elemento essenziale al sorgere e allo svilupparsi di stati d'animo e di pensiero, stimola e genera turbamenti e agitazioni, propone trasformazioni radicali e profonde, insomma: dà suggerimenti, prima o poi sempre più vastamente accolti, di nuove forme d'arte e di vita. » (*Film* cit., pag. 199).

tono di riconoscere il valore dell'esperienza collettiva e di sostituire all'*intenzione* crociana, l'individuazione di un processo razionale che presiede alla creazione dell'opera d'arte, nel senso che ogni atto artistico nasce da un processo selettivo e costruttivo che risponde a coscienti e precisi motivi.

« Contro l'estetica crociana — egli scrive — che opponeva struttura a poesia per il carattere razionale e logico della struttura opposto alla purezza della poesia, la scaletta (nata dalla teoria sovietica del montaggio) affermava il valore artistico della struttura, cioè dell'elemento razionale dell'arte. E preludeva così alla riscoperta, in Italia, della reintegrazione marxista dell'arte, alla cui base non può essere che la razionalità, l'*ideinnost* dei sovietici. « L'interesse per la testura narrativa del film abbraccia tutto l'arco realizzativo e lo conduce spesso ad affermare l'importanza e la necessità del piano della collaborazione che non determina automaticamente l'artisticità, ma garantisce quel lavoro « umanistico » e coordinato di tutti i collaboratori all'interno di quel modo di far cinema che egli sostiene e che da una parte lo porta a comprendere aspetti e problemi del cinema americano, troppo genericamente liquidati da giudizi volgarmente contenutistici, e dall'altra a rifiutare in toto un discorso di fiducia totale nella possibilità autosignificante della realtà opponendogli che « una giusta idea della realtà e una profonda partecipazione umana sono gli elementi indispensabili della creazione artistica: l'una per operare, nella realtà, quella selezione che permette di coglierne l'essenza, l'altra per esprimere la realtà e l'idea nelle forme proprie dell'arte. » (19)

Per lui « unità dell'opera d'arte significa razionalità » (20) e potremmo aggiungere coerenza, pertinenza dei messaggi. In questo modo l'opera si può gestire da sè e viene giustificata la differenza tra il *quod significat* e il *quod significatur* che per motivi di semplificazione Barbaro chiama *contenuto esterno* e *contenuto profondo*, caricando il termine « contenuto » in questa seconda accezione di massime possibilità connotative e formali.

Così ogni tendenza od ogni formulazione generale a contatto con problemi concreti di critica si dialettizza per cercare di accogliere nell'ampia fenomenologia artistica le opere che propongono il loro senso. Così il discorso sul realismo si intensifica a contatto con l'opera pittorica di Klee in questo modo: « Klee non astrae dalla realtà, la ignora sembra, e dice di essere "vicino al cuore della creazione, ma non mai abbastanza vicino" per cui "nel di qua" non è possibile coglierlo o capirlo perché egli è presso i morti e presso i non ancora nati... E' dunque una

(19) *Servitù* cit., pag. 308.

(20) *Introduzione all'uomo ombra*, in « Film », a. IV, n. 11, Venezia 1958.

Ritengo opportuno richiamare per intero un passo in cui egli chiarisce in modo mi sembra decisivo il proprio atteggiamento: « Il motivo, il soggetto, il tema, la tesi, costituiscono dell'opera quello che può chiamarsi il *contenuto esterno*, ciò che l'artista vuole significare e narrare e che nelle arti figurative è comprensibile solo dall'indicazione di un titolo o della precedente conoscenza della storia narrata e sintetizzata come visione momentanea... Questo contenuto esterno e di accatto (che spesso è imposto e perciò spessissimo addirittura non sentito dall'artista) non è, dell'opera, che il pretesto entro il quale egli, coscientemente o incoscientemente, esprime se stesso, il suo mondo, i suoi problemi, che costituiscono il *contenuto interno* ed effettivo dell'opera. Soggetti eguali sono trattati in quadri di diversissimo valore e significato diversissimo; perché valore e significato vengono loro, non dal contenuto esterno, ma da quello profondo e latente. Che non si esprime attraverso l'aneddotica del soggetto e che non è possibile cogliere se non attraverso *la forma*. Quando si dice che in un'opera d'arte contenuto e forma si identificano bisogna intendere che con la *forma* si identifica il contenuto profondo. Ecco perché per comprendere i quadri e le opere d'arte in genere non si può partire che da una bene intesa *analisi formale* di esse. L'analisi formale non svuota affatto l'opera d'arte della sua umanità, quando è intesa come deve essere: il solo mezzo per coglierla. » (In *Le ricche miniere* cit., pag. 16).

aspirazione all'assoluto, di cui è suggerita la linea infinita, estranea non soltanto ad ogni materialità, ma persino ad ogni problematica. L'arabesco prezioso di Klee è fatto di un movimento privo di drammaticità, in una successione aprospettica che evoca il suo opposto: qualche cosa di stabile e di concluso. Sarebbe assurdo tacciare quest'arte umanissima di vuotezza; almeno quanto l'attribuirle significati concreti o addirittura finalità pratiche. E, per intendere il gran senso di immensità che ne emana e di limpida e felice serenità, bisogna pensare ai *contenuti profondi* di una fuga di Bach o di un capriccio di Mozart. » (21)

L'esigenza di *guardare* non fa passare in secondo piano l'indagine sul rapporto opera-artista, in cui è evitato il facile pericolo della identificazione ideologica sulla scorta di fin troppo note considerazioni di Marx ed Engels, ma dove è reintegrato quel *tertium* che è l'uomo che a sua volta può diversificarsi dall'artista e dall'ideologia che accetta. Basta vedere come esempio il suo discorso su Maccari, artista — uomo — fascista: il distinguo di questo discorso è tanto più eccezionale in quanto è fatto nel 1948, quando un discorso critico sui diversi livelli di partecipazione al fascismo e sulla graduazione delle responsabilità è difficile perché ancora troppo scottante: « Maccari è un pittore sano: egli sa che la corruzione è anzitutto stupidità... Perciò è lontanissimo da quanto descrive e denuncia e non offende mai, non è mai doloroso, non è mai inquietante... che questa gran pulizia egli abbia creduto potesse farla il fascismo, che fu schifoso e ignobile propalatore di ogni corruzione, o che Bottai abbia dato a Maccari una cattedra è cosa che mi lascia, in un certo senso, indifferente... E poi, soprattutto, per gli artisti parlano le opere. E quelle di Maccari hanno un linguaggio chiaro e poeticissimo. » (22)

L'esigenza di difendere ad ogni costo una linea di politica culturale, che opponga un modello di cinema e quindi un'ideologia ad un altro modello e ad un'altra ideologia, non gli impedisce di riconoscere la lotta dei registi, all'interno delle strutture capitalistiche, per imporre o difendere la propria unità di forma e il proprio mondo contro tutti i possibili condizionamenti. E qui basta rileggere criticamente tutto il capitolo dedicato al cinema americano in *Servitù e grandezza del cinema* e cogliere la costante presenza di un'attitudine critica che osserva e distingue a tutti i livelli produttivi e realizzativi i ruoli e le diverse funzioni e il loro peso sul risultato finale.

Voglio terminare questo mio discorso recuperando il discorso iniziale sul modo con cui egli ha attuato il suo magistero e confrontandolo a un atteggiamento abbastanza diffuso nella critica pre e post-bellica. Mi riferisco in particolare al palese complesso di inferiorità che la critica cinematografica ha sempre dimostrato, per ovvi motivi, rispetto agli altri rami più canonizzati della cultura, e alla aspirazione a ricoprire questa obiettiva distanza mediante paludamenti accademici di vario tipo che hanno oscillato dal saccheggio sistematico di opere filosofiche, politiche, sociologiche e letterarie del Novecento, alle più recenti e fin troppo superficiali mode strutturalistico-semiologiche con un continuo e disinvolto assorbimento di idee funzionanti organicamente in altri campi, e applicazione del tutto estrinseca al fatto cinematografico.

Questo bagaglietto di letture canonizzate e di aggiornamento sugli ultimi volumi editi dalle maggiori case editrici italiane di critici o filosofi stranieri si è sempre svolto in funzione di una decifrazione dei significati del tutto esterni, di appoggio, mentre è mancata quasi del tutto una attenzione ai problemi del linguaggio, della struttura narrativa, dello stile. Di qui la collezione clamorosa di

(21) *Le ricche miniere* cit., pag. 71.
(22) *Ibidem*, pag. 78.

incomprensioni critiche e la posizione sempre più provincialistica e di retroguardia della nostra critica, di qui l'ostracismo a Barbaro che, possedendo la tempra autentica del maestro, ne rifiutava l'habitus esteriore, cercando, con tutti i mezzi e da tribune accettate per necessità pratiche, ma nobilitate dalla sua intelligenza, di demistificare l'opera di registi sopravvalutati, di mostrare con feroci puntate polemiche « la nudità del re ». Se prima o poi verrà fatto un censimento rigoroso degli errori critici collezionati dai nostri maggiori critici italiani, o un *Procès aux juges* simile a quello francese di Pierre Ajame, credo che Barbaro ne uscirebbe abbastanza integro.

Barbaro faceva parte di una specie di uomini oggi praticamente scomparsa o in via di estinzione, e per questo il senso del suo insegnamento alla fine di ogni discorso non è da descrivere, ma da vivere. Posso dire, se mi si consente un discorso personale, di conoscerlo e di aver fatto mie molte sue esigenze, soprattutto di accettare quella sua idea di « cultura che non vuol dire sapere quante più cose è possibile, ma amarne quante più è possibile ».

E questo insegnamento è coerente in tutta la sua vita; ma giunti a questo punto è possibile ripartire da zero e chiedersi di nuovo chi era e che cosa ha rappresentato Barbaro, e ricorrere per chiudere questo mio discorso in modo irriverentemente affettuoso alle parole con cui si definiva nel '27 su « La ruota dentata »: « Umberto Barbaro è colloidale, leggermente alcalino, aderente e ama i passaggi difficili » *.

* Testo della relazione tenuta dall'A. al convegno svoltosi nel dicembre 1969 nell'ambito della Mostra del cinema libero di Porretta Terme.

ATTUALITÀ E DOCUMENTAZIONE

Roma, città aperta

« Rossellini: il neorealismo non è più di moda »: era il titolo di un quotidiano, marzo '70, che dava conto delle conferenze tenute dal regista all'Università di Houston, negli Stati Uniti. Nel mese di gennaio giornali, conferenze, proiezioni hanno ricordato che quest'anno è il venticinquesimo da quando Rossellini girò *Roma, città aperta*. *Roma, città aperta* segna una rivoluzione cinematografica, morale, storica, culturale. Il film è valido anche per un giudizio estetico, ma nessuno ha mai anteposto, per *Roma, città aperta,* un criterio di valori a un criterio, in senso lato, « politico ». L'*autenticità* del film cui Rossellini lavorò con collaboratori non certo secondari, quali Sergio Amidei, Federico Fellini e l'operatore Ubaldo Arata, sarebbe pregio in fondo non essenziale se non segnasse anche la rottura con tutte le convenzioni narrative retoriche di Hollywood e del fascismo, anche al di là dei contenuti. Il 18 gennaio 1945, nella piccola sala del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia trasformata in teatro di posa (oggi vi trova spazio un dancing), Rossellini diede il via agli interni. Alla fine del mese di settembre, nel primo « festival » dell'Italia del dopoguerra, a Roma, uscì il film. Non tutti lo apprezzarono, non tutti lo capirono, fra i critici e gli spettatori: non c'è nulla di male. Più grave il fatto che qualcuno lo capisse e desse l'allarme, recriminasse su quanto il cinema andava « perdendo », non accorgendosi — forse in buona fede, forse in mala fede — che assai di più il cinema stava guadagnando. Il film fu girato con mezzi di fortuna, con spezzoni di pellicola occasionali, avendo alle spalle una situazione finanziaria fra le più incerte e casuali che mai impresa abbia visto. « Eravamo poveri — ha raccontato Rossellini —; non riuscivamo a pagare gli operai che lavoravano al film: una volta, era Pasqua, mi dovetti vendere una catenina d'oro e dividemmo il ricavato tra di noi: passammo quella Pasqua con diciassette lire ciascuno ». E ancora, ripensando ai mesi di cui il film è testimonianza: « C'è in *Roma, città aperta,* la mia paura e la mia fame di quel tempo. Non avevo carte annonarie né denaro e molte volte andavo con un cestello fuori porta a raccogliere un po' d'insalata o di ramoracci. Ecco, fame e paura, questo era quel tempo. Ma era anche speranza, voglia di vivere e di voler bene agli altri ». Il film, all'estero, fu il simbolo di un'Italia nuova, che tagliava tutti i legami col passato, che si rinnovava nell'esame critico di se stessa e nella sincerità dell'esposizione; significò la rottura con tutte le convenzioni del racconto e della tecnica e fu il segno di un nuovo cinema, del cinema *più* nuovo di tutta la storia.

Nella dichiarazione di Rossellini riportata all'inizio c'è meno contraddizione di quanto sembra, con tutto quello che *Roma, città aperta* rappresenta: « Ho mutato i miei interessi e a poco a poco mi sono reso conto che cercavo altre cose. Nel passato i miei film vennero realizzati nel tentativo di cercare un certo di tipo di verità: una posizione morale. Ma ora cerco di diffondere un po' di conoscenza attraverso la televisione ». Ma la televisione del '70 è un poco quello che era — non il cinema *qualunque* — il cinema di *Roma, città aperta* nel '45; la televisione come è intesa da Rossellini è « educazione, spettacolo, divertimento, conoscenza » nello stesso tempo. Cambiato quello che c'è da cambiare, se da un lato è chiaro che Rossellini è fra i grandi registi uno di coloro che meglio è riuscito a essere sempre moderno e sensibile all'attualità, da venticinque anni a oggi, dall'altro è evidente che i suoi mutamenti di indirizzo sono meno « strani » e « ad umore » di quel che a prima vista sembra. Ci sono

molti aspetti di Rossellini, nel mondo del cinema e dello spettacolo: ma c'è il filo conduttore di un uomo geniale, e nello stesso tempo un uomo come noi, a cui tutti, nel cinema e nello spettacolo, in Italia e nel mondo, devono qualcosa.

●

A come animazione: e si parla anche dei festival di oggi e di domani

Dal 10 al 14 marzo si è svolta ad Abano Terme la prima rassegna internazionale del film d'animazione. « I disegni animati non hanno in Italia una manifestazione ad essi intitolata, nonostante il grande sviluppo di un settore che è tra i più originali e ricchi della produzione cinematografica. Abano Terme ha voluto dedicare ad un territorio così vivace i suoi Cinema-Incontri. (...) La manifestazione, che nasce in un momento in cui i cartoons suscitano interessi assai larghi e lusinghieri, intende offrire un preciso contributo alla conoscenza di un mezzo espressivo che non trova adeguata ospitalità nelle normali programmazioni »: con queste parole si apre il catalogo della rassegna, che si è articolata in una ampia serie di opere di vari paesi, in una monografia dedicata al disegno animato jugoslavo e in una 'personale' di Walerian Borowczyk. Assai numerosi sono stati gli autori e i critici di vari paesi presenti ad Abano, e la manifestazione ha avuto inizio sotto il segno della serietà e dell'impegno. Del resto, ci sembrano sempre più opportune le rassegne « specializzate » nei « generi », per intenderci, mentre vorremmo che un po' d'ordine — a vantaggio soprattutto del contribuente e del pubblico — venisse messo nelle iniziative « generiche ».

Invece i premi e i festival aumentano, anche in Italia. Anche chi ben protestò contro una certa Venezia nel '68, con la ovvia e comoda ragione che la manifestazione era retta dallo statuto fascista del '38 (e sono fascisti i codici che dettano i princìpi giuridici nei quali viviamo, non dimentichiamolo, e la Costituzione è inattuata in più di un punto), non ha voluto o non ha saputo portare avanti coerentemente la propria protesta: la Biennale di Venezia è vecchia, malata, inefficiente, indipendentemente dallo statuto del '38; la situazione dei festival, delle mostre, delle rassegne è assurda e caotica in Italia come in nessun altro paese. Nel dicembre scorso è risorta, a Porretta Terme, la « mostra del cinema libero », con un programma assai interessante, dedicato al cinema ungherese, ai cinegiornali cubani, a documenti cinematografici di guerriglia; inoltre ha avuto luogo una tavola rotonda su Umberto Barbaro, con tre relazioni — almeno due delle quali, quella di Gian Piero Brunetta e di Ciriaco Tiso, di notevole valore —, e un'altra sulle cine-video-cassette, con relazioni ampie e documentate di Bonicelli e Verga, Ivano Cipriani, Gianni Toti. Bene: in che cosa differisce la mostra di Porretta da quella di Venezia? Dall'indirizzo ideologico dei propri organizzatori. L'anno scorso a Venezia — anche se molti non se ne sono accorti e altri hanno finto — ci sono stati — con mezzi organizzativi limitatissimi — film « liberi » e « scoperte », film di protesta, soltanto film d'autore, liberi dibattiti sulla libertà del cinema africano, dibattiti-presentazione con pubblico di operai, studenti, impiegati, sui film italiani e sui film dell'America Latina. Cerchiamo di stare sul concreto, dando per scontato che esiste il deprecato statuto del '38 e che va sostituito affinché Venezia divenga una manifestazione utile a un diverso rapporto fra spettatore e film, fra film e società, fra film-spettatore-distribuzione e a tutto ciò che noi e almeno alcuni oppositori sinceramente vogliamo. Ma in che cosa è diversa la mostra di Porretta da quella di Venezia di oggi? Dal fatto che Venezia è « retta » — si fa per dire, anche perché in realtà la condizione « commissariale » prescinde dallo statuto, come è ovvio — dallo statuto del '38 e da uomini di cinema di varie tendenze, mentre Porretta è organizzata, comitato più comitato meno, dal partito comunista? Se è così, il problema non è culturale, ma di privilegio, e il desiderio-primo è quello di avere una *propria* mostra, e il dispiacere è che la democrazia cristiana abbia rinunciato ad avere *tutta* per sé Venezia, offrendo collaborazione ad altre forze: cosicché si accusa la democrazia cristiana di chissà quali turpi manovre, quando in tutti i settori della vita nazionale la collaborazione, quando ci siano interessi comuni, è non solo ovvia

e naturale, ma indispensabile: dalle Regioni al divorzio (sul primo problema i comunisti sono d'accordo con democrazia cristiana e socialisti, sul secondo i comunisti sono d'accordo coi socialisti e entrambi divergono dalla democrazia cristiana: i fascisti, per fortuna, sono sempre dall'altra parte). In che cosa sarà diversa la mostra di Porretta da quella di Venezia-domani? Se vengono accolte le giuste istanze da più parti avanzate, non ci sarà alcuna differenza, naturalmente; sfumeranno anche, in buona parte, le differenze nelle scelte che oggi permangono, poiché le scelte sono fatte dagli uomini e dalle circostanze di tempo e di mezzi in cui ci si muove. E in che cosa è diversa, oggi, la mostra di Porretta da quella di Pesaro? La distinzione è ancora più sottile, rispetto alla Mostra di Venezia. E' sempre una questione di habitus di chi organizza, della sua libertà o meno, dei suoi vincoli o meno con partiti e organismi, perché le idee non vanno imputate a nessuno. La differenza è nell'ideologia dei promotori e degli organizzatori. Il fatto poi che a Porretta le tavole rotonde non si chiamano tavole rotonde ma incontri, e le conferenze-stampa si chiamino incontri di lavoro, non incide sulla sostanza, il meccanismo è lo stesso, la partecipazione è ugualmente distratta e scarsa, malgrado gli sforzi e la pulizia culturale, professionale, morale dei « moderatori » di turno (Ugo Casiraghi, a Porretta, con la consueta serietà e col consueto impegno, ha fatto miracoli per tentare di mandare avanti la discussione su Barbaro; Gianni Toti e Lino Micciché sono venuti a contrasto proprio... sulla interpretazione di « conferenza-stampa »). Dov'era la differenza fra la Mostra di Venezia e quella di Pesaro? Troppi film, scriveva il direttore di Pesaro, a Venezia in veste di critico: a Pesaro i film erano cinque al giorno, forse uno di meno, rispetto a Venezia, più probabilmente uno di più, ma non è questione di uno; a Pesaro le conferenze-stampa cominciavano non prima di mezzanotte, e si parlava, di sèguito — o si tentava — di tutti i film del giorno; a Venezia a mezzanotte, per fortuna, chi voleva poteva andare anche professionalmente a dormire, ammesso che già non l'avesse fatto, in sala o no, durante la giornata; a Pesaro, le mattinate erano a volte impegnate in dibattiti, comunque libere per lo più da proiezioni: le proiezioni del mattino a Venezia sono quelle cosiddette « riservate » per i giornalisti dei quotidiani, i quali invero né a Pesaro né a Cannes — per citare esempi lontani — godono di tale privilegio assurdo, ma... provi un po' un critico a prender l'iniziativa di convincere i propri colleghi a farne a meno a Venezia!

E' dei primi giorni d'aprile l'annuncio dei « Premi Spoleto per il cinema italiano » (25 aprile) e del « Festival delle Nazioni » che si svolgerà a Taormina e a Messina dal 25 luglio al 1° agosto. Il Premio Spoleto sarà assegnato a un film designato da una solenne, eterogenea giuria che va da Montale a Trombadori a Malfatti a Guttuso a Bogiankino; il Festival delle Nazioni sarà costituito di film inviati dai vari paesi (due ciascuno), accettati da una commissione che ne vaglierà i requisiti tecnici e artistici e che curerà che siano « correttamente rappresentativi delle cinematografie e delle culture nazionali che li hanno espressi »; e inoltre di una sezione — quest'ultima non competitiva — denominata « cinema nuovo », che avrà lo scopo « di favorire il processo di divulgazione dell'opera d'arte filmica, di sollecitarne un'analisi critica sempre più aperta, arricchita dai contributi di tutti gli operatori culturali interessati alle comunicazioni di massa, e di promuovere una domanda di spettacolo cinematografico sempre più cosciente e responsabile »: è una dichiarazione della nuova Taormina, non della mostra di Pesaro. Se i « Premi Spoleto » soddisfano soltanto alle esigenze — per noi superate — della gara incredibile fra opere incomparabili, il Festival delle Nazioni riprende ad un tempo, infatti, la linea di Venezia-ieri e di Pesaro.

C'è da aggiungere, se si vuole, che in marzo la XVII Rassegna Elettronica Nucleare ha sentito il bisogno — il che accade per il secondo anno — di assegnare il « Premio Cinematografico Internazionale "Città di Roma" (a *La caduta degli dei*), mentre è dell'inizio di aprile la notizia che Renzo Rossellini jr. e il Comune di Marsala organizzeranno a Marsala dal 15 al 17 maggio una nuova manifestazione cinematografica: « film "underground", di avanguardia, indipendenti latino-americani, africani e statunitensi che affrontato il tema del "terzo mondo" da un punto di vista geografico-politico oltre

che culturale, costituiranno il materiale della manifestazione, sul quale, al termine di ogni proiezione, si aprirà un dibattito fra tutti i partecipanti ». Anche qui, che cosa c'è che Pesaro o Venezia o Porretta non abbiano già fatto?

Il problema, evidentemente, ha due aspetti fondamentali: culturale e turistico (non per nulla, siamo uno dei pochi Paesi del mondo, se non il solo, che abbia un ministero unico per il turismo e lo spettacolo e non si capisce perché — meglio — non per le ferrovie e il turismo; o non per la marina mercantile e lo spettacolo). Dal punto di vista culturale tutto quello che va accadendo è un non-senso, è pressappochismo, è superficialità, è spreco; dal punto di vista turistico le iniziative locali potrebbero — forse — avere qualche fondamento (se gli « esperti del settore » ritengono che lo spettacolo sia elemento di richiamo), se non si giocassero alle spalle della cultura e dell'approfondimento e della serietà di qualcosa come il cinema, che non gode certo prestigio superfluo e non straripa di chiarezza. C'è un terzo elemento da considerare, ed è quello finanziario-economico. Si dice che le spese sono degli enti locali, molte volte, e che gli enti locali possono disporre come credono; si risponde che è talmente ovvio che anche i soldi degli enti locali devono essere impiegati rettamente, a vero beneficio della società e dei cittadini, che il principio della « libera disposizione » non ha alcun senso: si tratta sempre di fondi della comunità, che devono realmente servire al miglioramento delle condizioni di vita locali, al servizio di un'idea valida e giustificata. Aggiungeremo che meno ancora vediamo giustificata l'erogazione di fondi, da parte del ministero suddetto, per conto o no della commissione centrale per la cinematografia, disperdendo il denaro a favore di tante differenti manifestazioni, senza valutare il rigore e l'anzianità dell'una e le improvvisazioni delle altre: o si tratta di manifestazioni — anche nuove — « specializzate » veramente, o esse approfondiscono veramente — e sul piano dello studio culturale e su quello della divulgazione culturale e dello spettacolo — i settori prescelti; oppure il proliferare di tante strutture non può che essere di danno, culturalmente ed economicamente parlando. Allora, una via d'uscita potrebbe essere offerta dal costituirsi di un'unica grande rassegna circolante, con un cartellone fondamentalmente fisso e con una parte mobile: essa dovrebbe avere luogo in tutta Italia a partire da Venezia, e potrebbe rispettare, in linea di massima, il calendario delle manifestazioni attualmente esistenti, svolgendosi ad esempio a Venezia in agosto-settembre, a Pesaro a settembre, a Taormina nel luglio successivo, a Porretta in dicembre e così via; o in altre date, ovviamente a dovuta distanza, così da avere il tempo per circolare — a partire dal centro « base » — in tutta la provincia e in tutta la regione; aperta e continua tutto l'anno, la rassegna si rinnoverebbe fondamentalmente ogni sei, dieci o dodici mesi; su tale rassegna il ministero dovrebbe versare tutti i fondi oggi dispersi nelle varie iniziative, e gli enti locali (comuni, aziende turistiche e soprattutto circoli culturali, per la loro parte) dovrebbero finalmente essere e sentirsi impegnati a lavorare per la loro regione e la loro città. Quale senso ha che il comune di vattelapesca organizzi una manifestazioni di risonanza nazionale o internazionale? Ha senso invece che il comune di vattelapesca lavori veramente per il proprio circondario e per il proprio paese. L'organizzazione della rassegna di cui qui si... vaneggia potrebbe essere affidata a un comitato di cui facciano parte gli organizzatori culturali delle manifestazioni attualmente esistenti, almeno le principali: gli altri svolgerebbero un lavoro fondamentale ciascuno nel proprio ambiente; tutti i fondi dovrebbero essere amministrati dalla rassegna medesima, e confluire in essa, ovviamente costituita in ente responsabile. I problemi culturali troverebbero una risposta effettiva, in una organizzazione di questo genere, a un prezzo modesto e ragionevole: la rinuncia alle piccole prerogative particolari e provinciali e politicistiche da cui oggi muovono quasi tutte le iniziative. L'interesse dei giornali e dei critici sarebbe centrato all'inizio dell'annata sulla novità della manifestazione nel suo complesso e quindi sulle opere; ogni volta sarebbe poi rinnovato dalle eventuali opere aggiunte e soprattutto dal rapporto sempre nuovo e sempre riaperto fra la rassegna « mobile » e il proprio pubblico, nelle varie parti d'Italia. E' assurdo, del resto, che la mostra di Venezia, coi nuovi impegni che lodevolmente e giustamente sta assumendosi, possa continuare a vivere coi 120-130 milioni che attual-

mente le sono assegnati, così come è assurdo che il prestigio e la qualità della mostra possano essere intaccati dalle mostre di Marsala o di Taormina, le quali, pure, hanno ragione d'essere se davvero legate al proprio ambiente e se davvero possono svolgere lavoro di approfondimento nei rapporti col proprio pubblico. D'altronde, una rassegna circolante sarebbe la vera e unica e concreta iniziativa di circuito antagonista o alternativo (a seconda dei punti di vista) dopo tanto parlare. E a questo proposito si rimanda a quanto si è affermato più sopra, per ricordare — ad esempio — che anche il cinema ungherese di Porretta Terme, a un certo punto, non ha più voluto essere distribuito *soltanto* nelle sale culturali, perché ha la legittima aspirazione di tentare — almeno tentare — una possibilità d'incasso: la rassegna di cui parliamo dovrebbe avere a disposizione i mezzi anche per adeguatamente compensare le rispettive fonti di produzione, che hanno tutto il diritto di non lavorare soltanto per la gloria, anche se il loro è un cinema difficile e severo.

Tutto quanto abbiamo qui delineato è in forma di esempio, di abbozzo, per non dire di sogno; conosciamo troppo bene la situazione, in generale, per illuderci; è pur vero che siamo convinti che l'idea — qui del tutto informe e disordinata — sia una delle poche valide, per uscire dall'attuale pericoloso e contraddittorio stato di cose.

Ultimo esempio dell'attuale confusione, per concludere, è stato il II° Teleconfronto internazionale svoltosi a Rapallo all'inizio dell'anno, rassegna dedicata, come i criteri organizzativi e l'interesse culturale, oltre ai significati grammaticali, avrebbero voluto, a un « confronto » fra i telefilm a soggetto realizzati nelle varie parti del mondo. Già l'anno scorso il I° Teleconfronto, limitato all'Europa, aveva visto la cosiddetta giuria per prima rifiutare i premi e impostare invece — sulle opere — un dibattito col pubblico; quest'anno è accaduto altrettanto, con l'aggravante che il pubblico — ma non il pubblico locale, ancora una volta, malgrado si parli sempre degli interessi del pubblico — non è minimamente riuscito a parlare dei telefilm, perché Enza Sampò, solitamente presentatrice televisiva, si è fatta promotrice, assieme ad alcuni critici e ad alcuni operatori di cultura statistica dell'Emilia, di una « revisione » di tutta la rassegna. I difetti della manifestazione sono soprattutto nelle improvvisazioni e nelle carenze organizzative, nella coesistenza di date e di luoghi con una più anziana e più tradizionale — ma ovviamente più modesta — rassegna cineamatoriale; caricare peraltro il Teleconfronto del discorso politico sull'ente televisivo italiano (il quale ha comunque fatto conoscere a Rapallo le opere più interessanti e più valide, fra tutti gli enti e i privati presenti) era ovviamente parziale (cioè incompleto, innanzitutto) e — in quella sede, appunto — secondario. Così che la manifestazione è finita nel nulla (un discorso critico e culturale sul telefilm resta da fare, e non è di scarsa importanza), si sono sollevate delle esigenze legittime anche se generiche (legittime anche perché ovvie, generiche anche perché intanto *non* si è lavorato, lì), si è rispolverato l'espediente di una cosiddetta « autonoma » assemblea demagogica e allettante da un lato, quanto priva, purtroppo, di significato.

« *I recuperanti* »

E' stato presentato nei programmi televisivi italiani, alla fine di marzo, l'ultimo film di Ermanno Olmi, *I recuperanti*, scritto, con Olmi, da Mario Rigoni Stern e Tullio Kezich. Assieme a *Tropici* di Gianni Amico (di cui *Bianco e Nero* pubblicò il testo) e a qualche altro film anche di coproduzione già trasmesso o tuttora inedito — a parte qualche proiezione nei festival —, *I recuperanti* è uno dei primi esempi di film realizzato per conto della televisione o mercé l'intervento fondamentale della produzione televisiva. Un altro fu *Il diario di una schizofrenica*, ben accettato dal pubblico, sopravalutato da molta critica, opera non priva — almeno a priori — di difficoltà di accettazione commerciale. Ecco, l'intervento della televisione può essere estremamente utile proprio nel senso dell'indipendenza — si potrebbe quasi dire del disinteresse — nei riguardi delle esigenze della distribuzione e della cassetta: e si sa bene quanto siano vincolanti, oggi, le remore e le incidenze

di questo genere. Non è poco. Anche perché la televisione può contribuire a ridimensionare costi e compensi. Non è poco. Può contribuire alla ricerca di nuove idee e di nuovi autori e di nuove linee espressive. Può contribuire a mutare radicalmente il rapporto fra film e spettatori, perché ad una visione di poche unità a ripetizione, nel tempo, se ne sostituisce una intensissima, unica (salve le scarse e lontane repliche), nel corso di una sola proiezione ad orario obbligato. Si modifica in maniera decisiva anche la relazione che corre — che dovrebbe correre — fra critica e pubblico, la critica televisiva (che non è certo per qualità, rigore, impegno, salve le eccezioni, migliore in generale di quella pur tutt'altro che eccezionale che si occupa di cinema — anche qui salve le eccezioni) rischia di venir chiamata a compiti non suoi, e quella cinematografica — che già segue poco il cinema, per pigrizia o per disinteresse o per mancanza di tempo o per incapacità — corre il rischio di rimanere tagliata fuori da molti discorsi nuovi e importanti. E' evidente, anche, che si possono modificare — o deformare — intere prospettive storiche, se — con l'andar del tempo — il discorso sui registi cinematografici e sul cinema, in generale, non terrà conto anche di ciò che sia stato realizzato per la televisione. *I recuperanti*, ad esempio, è opera d'autore, opera di dignità e di rigore e di partecipazione umana: i temi fondamentali dell'Olmi del cinema ci sono tutti, forse meno storicizzati che nel *Posto* o ne *I fidanzati*, ma altrettanto vivaci e spontanei. Non è certo, questo, un Olmi inutile o un Olmi distratto. Fra i critici televisivi, pochi hanno svolto sul film un discorso approfondito; i critici cinematografici hanno pressoché ignorato la circostanza. E il pubblico? Al pubblico dovrà certamente darsi la possibilità di almeno una replica televisiva a breve scadenza, per film di questo genere (salve quindi le repliche che, a distanza di anni, sono quasi novità), affinché l'opera di conoscenza e di rinnovamento che si compie anche nei suoi confronti abbia vere possibilità di penetrazione.

●

Circoli del cinema in Italia e in Francia

Si è svolto in gennaio a Roma il XII Congresso della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, mentre in aprile, a Valence, ha avuto luogo il venticinquesimo congresso della Fédération française des ciné-clubs. I problemi affrontati sono stati molto diversi: la FICC ha tenuto un congresso di idee, per condurre una battaglia « contro l'industria privata e il monopolio statale che tendono, tramite i mezzi di comunicazione di massa in loro possesso, ad integrare qualsiasi pensiero alternativo e a mortificare, limitare, reprimere la libertà di comunicazione sociale e di espressione »; la FICC intende altresì abolire « il ruolo passivo dello spettatore (...) così da essere una reale componente delle forze che tendono alla trasformazione della società ». La Fédération française si è battuta contro la minaccia della nuova tassa sul valore aggiunto, contro la diminuzione del 50% della sovvenzione del ministero per la gioventù e lo sport, in uno stato d'animo di sospetto verso una « tendenza di smantellamento dei movimenti culturali indipendenti ». Ci sono state promesse e garanzie e Paul Robert è stato rieletto presidente. Il Congresso della FICC — svoltosi per altro in atmosfera di semiclandestinità — non è riuscito a sciogliere, all'interno della federazione, il nodo fondamentale: da un lato il desiderio un po' astratto e vaniloquente di adeguarsi ai temi e soprattutto ai movimenti extracinematografici ed extraparlamentari; una frase come quella che abbiamo riportata — tratta dal comunicato stampa n. 5 del Congresso — è al riguardo estremamente indicativa; a parte l'uso assai discutibile della lingua italiana — un buon vocabolario è uno strumento di lavoro sempre utile e sempre troppo trascurato —, una battaglia evidentemente indiscriminata « contro l'industria privata e il monopolio statale » o è qualunquista o è contraddittoria. Non si capisce che cosa la FICC voglia sostituire al monopolio statale il quale, con limiti e manchevolezze, è tuttavia l'unica forma di salvaguardia degli interessi di tutti, se veramente di monopolio statale si tratta e non di monopolio di governo. Gli spettatori e i soci dei circoli del cinema, del resto, non sono mai stati « passivi »: da essi venne il vero

sostegno al neorealismo, accanto ai pochi critici e alle pochissime riviste che seppero farlo; da essi venne l'ampio impulso alla conoscenza più ampia della storia del cinema, dopo gli anni bui del fascismo e della guerra, anni di trascuratezza e di ignoranza. Forse è vero che la FICC ha esaurito il proprio ruolo, quando si impongono altre forme di diffusione e di divulgazione — circuiti culturali, d'essai, specializzati, alternativi, eccetera —, e quando l'organizzazione del pubblico non può certamente limitarsi agli appelli forzatamente un po' casuali e un po' demagogici, nella mancanza sostanziale di qualsiasi coordinamento, di qualsiasi lavoro di équipe, di qualsiasi scambio, aiuto, rinnovamento, anche per chi davvero lo voglia, anche per quei circoli di periferia che davvero vogliano rinnovarsi. Ma, allora, tanto varrebbe riconoscerlo apertamente, senza voler introdurre ad arte, in un recipiente vecchio, un contenuto ibrido e sterile.

Supplemento d'informazione: la Fédération française des ciné-clubs non è la sola associazione fra circoli di cultura cinematografica esistente in Francia. Nel 1968 essa ha raccolto 750.751 spettatori (i dati sono tratti da *Le Monde* del 3 aprile, il quale a sua volta fa riferimento alle statistiche del Centre du cinéma, che ha un po' i compiti della Direzione generale dello spettacolo). Un comitato di coordinamento raccoglie già sette associazioni di circoli culturali. Oltre la Fédération, ne fanno parte: l'UFOLEIS, service audio-visuel de la Ligue de l'enseignement (4.246.402 spettatori), la FLEC, Fédération loisives et culture, cattolica (548.332 spettatori), la Fédération Jean Vigo (350.180 spettatori), la Film et Vie, protestante (189.572 spettatori), l'UNICC, gruppo di federazioni regionali (282.914 spettatori), la FAC, cattolica (297.012 spettatori).

Von Sternberg e « L'angelo azzurro »

La morte di Josef Von Sternberg ha fatto riflettere sul regista e soprattutto sul suo film più famoso, *L'angelo azzurro*, presentato il 1° aprile sugli schermi della nostra televisione, a quarant'anni esatta di distanza dalla « prima ». Va detto subito che Von Sternberg (o Joe Stern, semplicemente, come era nato a Vienna nel 1894) lavorava nel cinema americano già dal 1914 e, prima de *L'angelo azzurro*, aveva già realizzato altri film, fra cui un film-gangster particolarmente importante, *Underworld*, nel '27. *L'angelo azzurro* avrebbe dovuto essere un film per Emil Jannings, il grande attore tedesco cui lo stesso Von Sternberg aveva fatto vincere un premio Oscar, nel '28, con una storia d'avventura e di commozione, *The Last Command* (Crepuscolo di gloria). Ma, pur bravo Jannings, pur importante il film scenograficamente e letterariamente e persino politicamente, alla fine ciò che si impose con prepotenza dallo schermo fu la figura dell'allora ventottenne berlinese, attricetta di cinema e di rivista, Maria Magdalena Von Losch, in arte Marlene Dietrich. Da allora il binomio restò unito per altri sei film, che come si sa non raggiunsero il valore e il significato del primo, anche se, per qualche lato, *Marocco, Shanghai Express* e *Capriccio spagnolo*, sono da tenere in considerazione. Al di fuori dei film-Dietrich e degli altri titoli già citati, Von Sternberg realizzò pochi film notevoli: *Ho ucciso!*, ad esempio (1935), *I misteri di Shanghai* ('41), *L'isola della donna contesa* ('53). L'uomo e l'autore si erano esauriti in un pigmalione ben presto soffocato dalla personalità della propria creatura: Von Sternberg ha anche una lunga collana di film interrotti, incompiuti (*I Claudius*, ad esempio, con Charles Laughton), è stato insomma uno dei registi-leggenda dell'età eroica del cinema. E anche se molte volte la leggenda non ha grandi rapporti con l'arte, ciononostante gli uomini come Von Sternberg hanno indubbiamente contribuito a creare e alimentare il fascino sempre un po' misterioso del cinema, eppure facendone uno dei « riti » più popolari e collettivi del nostro tempo.

Il vetro e il cristallo

Nel mese di marzo l'AGIS ha costituito un comitato, presieduto dal collega Domenico Meccoli, per dare impulso al cinema

di qualità e di più difficile accettazione da parte del pubblico. E' anche a tale iniziativa che si riferisce Alberto Lattuada, presidente dell'AIACE, quando fra l'altro scrive: « (...) Ora che l'AIACE e i suoi soci e simpatizzanti sono una fonte di rientro economico e di provocazione culturale, tutti si muovono per creare seconde e terze e quarte legioni culturali. La buona prova dell'AIACE dovrebbe spingere tutti questi custodi della cultura a ingigantire l'AIACE invece di creare confusione con iniziative di duplicazione e triplicazione. (...) E dunque dirò che le tavole rotonde e la segreteria dell'AGIS e le sezioni culturali dei partiti quando parlano di cultura cinematografica, di circuito alternativo ecc. non hanno che da votare per l'unione delle forze e potenziare al massimo il lavoro dell'AIACE, lavoro prestato gratuitamente da anni per folle e puro amore del buon cinema ».

In effetti le iniziative per la diffusione del cinema almeno a priori meno commerciale, o comunque meno gradito ai distributori, si vanno moltiplicando: iniziative verbali, per lo più, o di pura opposizione, in qualche caso iniziative teoriche o formali (come l'adesione all'AGIS di certe federazioni di circoli di cultura cinematografica, anche se tale adesione contribuisce a facilitare pratiche relative a già previsti benefici fiscali), in qualche altro iniziative concrete ma — appunto, come sottolinea Lattuada — « concorrenziali ».

Noi crediamo che l'allargamento del movimento a favore del cinema di qualità e di una distribuzione più intelligente e promozionale e meno mercantilistica sia comunque un fatto positivo: è altrettanto vero che un coordinamento di tali iniziative è indispensabile, proprio adesso che i cinémas d'art e d'essai stanno sempre più sviluppando e approfondendo il proprio lavoro. E' altrettanto chiaro che noi non concepiamo codeste sale come quei « ghetti » incomunicanti di cui parla spesso — con giusta irritazione — Jean-Marie Straub: ma davvero come veicolo per una spinta sempre maggiore di allargamento di idee e di distribuzione di opere. E' inutile, d'altronde, pensare che anche le cinematografie povere o comunque fuori dal consueto giro mercantile italiano, che anche il piccolo produttore o il regista indipendente in possesso eventuale di un'opera importante, cedano i propri film con entusiasmo ai circuiti « soltanto » culturali, vero cul de sac straubiano; ed è impensabile, astratto, pensare quindi a un circuito alternativo (o d'altri aggettivi) *contro* i proprietari dei diritti di diffusione: costoro, chiunque essi siano, cederanno i propri film ai circuiti culturali soltanto dopo avere verificato e riverificato definitivamente — magari dopo anni dal momento della produzione — che il loro prodotto non ha alcuna possibilità di essere distribuito *commercialmente.* E quando si dice *commercialmente* non si vuol alludere ai supermarkets della grande industria: è qui, infatti, che uno sforzo è concreto e possibile, perché la distribuzione non sia più qualcosa di *soltanto commerciale.*

Supplemento d'informazione: mentre in Italia il movimento delle sale d'art e d'essai è agli inizi faticosi della propria esistenza, in Francia (per fare un esempio) esso sta già subendo una crisi di crescita e di trasformazione. Nel '66 le sale d'essai erano 46 a Parigi, 70 nel circondario e in provincia, nel dicembre 1969 a Parigi se ne contavano 62, 87 nel circondario parigino, 120 in provincia, e tutto il settore (che copre il 6% dell'insieme delle sale) rappresentava il 10% degli incassi globali dei cinematografi francesi. Ma, con l'incrementarsi degli affari (la crescita era dovuta in particolare alla detassazione, non al solo amore per il buon cinema: intendiamoci), i proprietari « cinemofili » di dieci anni fa si sono via via trasformati in esercenti quasi come gli altri, o addirittura sono divenuti distributori, pur senza dimenticare, in tale nuova veste, i film della loro... giovinezza. Ecco, il punto è anche questo: per uscire dal « ghetto » che è la morte del cinema — e specialmente del cinema importante, contrariamente a quel che sembra — l'evoluzione dei cinéma d'art e d'essai può e deve portare anche verso un nuovo tipo di distribuzione. Questo è lo scopo cui si deve tendere: purché non si confonda il vetro col cristallo.

●

Censura

« Il governo argentino ha proibito la proiezione su tutto il territorio nazionale

del film *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. La polizia aveva minacciato di far chiudere i cinema in cui il film si proiettava se i gerenti delle sale non lo avessero immediatamente tolto dal programma. Il provvedimento adottato dalle autorità argentine, ed entrato immediatamente in vigore, contrasta con le decisioni della censura che aveva autorizzato la proiezione del film per i maggiori di 18 anni. Nel decreto governativo si afferma inoltre che "non solo il film manca di qualsiasi scopo educativo ma è nocivo alla società"». Fin qui la notizia così com'è stata pubblicata all'inizio di aprile dai giornali italiani, notizia che lascia evidentemente una serie di interrogativi pesanti; a quanto pare il governo — non la magistratura — è intervenuto contro la stessa censura, non lesinando, come succede, giudizi di valore. Quale sia l'ordinamento della censura argentina, quali siano in Argentina i rapporti fra potere esecutivo e potere giudiziario, è evidente che la decisione è semplicemente abnorme. Se tutto questo ci... conforta, nel vedere che c'è chi sta peggio di noi — ma è un conforto tristissimo —, è altrettanto chiaro che la nostra coscienza di uomini liberi si ribella contro un totale sconvolgimento dei princìpi di coerenza e di rispetto civile: senza entrare nel merito della incredibile valutazione « critica » del governo argentino.

Gli Oscar, naturalmente

Anche quest'anno, implacabili, in aprile, sono arrivati gli « Oscar », e anche quest'anno gli Oscar si prestano a qualche breve considerazione di costume. Eccone l'elenco:

— premio per il miglior film: a *Midnight Cowboy* (« Un uomo da marciapiede »);

— premio per il migliore attore protagonista: a John Wayne per l'interpretazione nel film *True Grit* (« Il grinta »);

— premio per la migliore attrice protagonista: all'inglese Maggie Smith per l'interpretazione nel film *The Prime of Miss Jean Brodie* (« La strana voglia di Jean »);

— per il miglior film straniero: a *Z* (« Z, l'orgia del potere »);

— premio per il miglior attore non protagonista: a Gig Young per il ruolo sostenuto nel film *They Shoot Horses, don't They?*;

— premio per la migliore attrice non protagonista: a Goldie Hawn per il ruolo nel film *Cactus Flower* (« Fiore di cactus »);

— premio per il migliore regista: a John Schlesinger per *Midnight Cowboy*;

— premio per la migliore canzone: a Burt Bacharach e Hal Dadiv per *Raindrops Keep Fallin on My Head* dal film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (« Butch Cassidy »);

— premio per la migliore sceneggiatura basata su soggetto non scritto per lo schermo: a Walter Salt per *Midnight Cowboy;*

— premio per la migliore colonna sonora: a Jack Solomon e Murray Spivak per il film musicale *Hello Dolly*;

— premio per il miglior cortometraggio: *The Magic Machines*, prodotto da Joan Keller Stern;

— premio per il miglior cortometraggio a cartoni animati: *It's tough to Be a Bird* prodotto da Ward Kimball per le produzioni Disney;

— premio per la migliore fotografia: a Conrad Hall per *Butch Cassidy*;

— premio per il miglior montaggio: a François Bonnot per il film *Z, l'orgia del potere;*

— premio per i migliori effetti speciali: a Robie Robinson per il film *Marooned* (« Abbandonati nello spazio »);

— premio per la migliore musica per film musicale: a Lennie Hayton e Lionel Newman per il film *Hello Dolly*;

— premio per la migliore musica originale per film non musicale: a Burt Bacharach per il film *Butch Cassidy*;

— premio per il miglior documentario a lungometraggio: ad *Arthur Rubinstein - The love of life*, prodotto da Bernard Chevry;

— premio per il miglior documentario a cortometraggio: a *Czechoslovakia 1968* prodotto da Denis Sanders e Robert Fresco per l'USIA;

— premio per la migliore scenografia: a John Decuir, Jack Martin Smith e Hermann Blumenthal per *Hello Dolly.*

Hollywood, con la premiazione di *Un uomo da marciapiede* e di *Hello Dolly*, di John Wayne e di *Z* e di *Butch Cassidy*,

ha scelto ancora l'ambivalenza e il compromesso. Non c'è mai contraddizione, nelle decisioni dell'Academy Award — che è ingenuo e fuori luogo valutare e discutere nel piano critico —, perché c'è sempre un dosaggio attentissimo di tutte le componenti commerciali, economiche, industriali che sono dietro al battage pubblicitario sulle famose statuette dorate, sempre più simbolo del desiderio di conservare le posizioni che oggi si vanno sgretolando, del desiderio di controbattere con l'integrazione le linee di anticonformismo: questo è il premio a *Un uomo da marciapiede*, film di produttori hollywoodiani, ma di produttori nuovi, giovani, intellettuali; poi ci sono i premi a un film musicale del costo di una decina di milioni di dollari che sarebbe piaciuto al signor Ziegfeld e al signor Louis B. Mayer, e a quel John Wayne che è uno degli attori più internazionalmente noti e amati del cinema americano — uno dei pochi ancora vivi degli anni d'oro del '30 e del '40 —, e nello stesso tempo un incredibile « falco », dagli anni della guerra di Corea a quelli della guerra del Vietnam, simpatizzante — o membro — della Legion of Decency e forse del KKK: insomma uno dei tipi più completi di reazionari che esistano a Hollywood; accanto, il premio a *Z*, film democratico e progressista, che condanna i colonnelli e le dittature; poi il premio a *Butch Cassidy*, western maturo e moderno, che risponde con sobrietà e qualità alle spesso scomposte messinscene italo-spagnole. Potremmo continuare fino alla fine. Si dirà: 'ma anzi, premi apparentemente in contraddizione dimostrano che Hollywood dà i propri riconoscimenti a chi li merita, senza guardare in faccia a nessuno'. Il ragionamento è troppo ingenuo per essere accettato: con gli interessi commerciali enormi che allignano all'ombra delle statuette dorate, è davvero fuori luogo pensare ad una assegnazione legata soltanto al merito, alla simpatia, al caso.

Sam Terno

Sui numeri 202 (novembre-dicembre 1969) e 203 (gennaio-febbraio 1970) di *Cinema Nuovo* sono apparse due lettere della signora Antonella Vigliani Bragaglia riguardanti una disparità di vedute fra il Centro Studi Bragaglia e il nostro collaboratore Mario Verdone, a proposito del fascicolo 5/6-1965 di *Bianco e Nero* dedicato a Anton Giulio Bragaglia e curato da Verdone. Poiché in entrambe le occasioni la signora Antonella Vigliani Bragaglia afferma di avere scritto a *Cinema Nuovo* dopo essersi rivolta « inutilmente alla sede del caso », « direttamente e invano alla sede propria », desideriamo chiarire, per quanto ci riguarda, senza entrare nel merito della polemica, che all'attuale redazione di *Bianco e Nero* non sono mai pervenute — dal maggio 1968 ad oggi — nessuna lettera e nessuna richiesta di precisazioni da parte della signora Vigliani Bragaglia (*n.d.r.*).

La nostra rivista è aperta alla pubblicazione di lettere su problemi del cinema e dello spettacolo che singoli lettori, associazioni, circoli, enti, organizzazioni vogliano far pervenire.

NOTE

GUIDO BEZZOLA
CINEMA ITALIANO CINEMA BORGHESE

Il cinema come campo d'indagine sociologica: indagine nel *cinema, non* sul *cinema. Quando vedete un film, e la sequenza non vi interessa poi troppo (il che avviene abbastanza spesso) non avete mai provato a errare con lo sguardo per il fotogramma, spiando e catalogando i particolari (sotto tale aspetto il cinemascope è utilissimo, perché c'è più roba in scena)? Guardate i mobili, le tappezzerie, i tappeti, gli ornamenti, vi rendete conto del vero e del falso, del posticcio e dell'autentico; se la scena è un esterno dal vero, imparate una quantità di cose che altrimenti non imparereste mai. Se volete, date anche un'occhiata ai vestiti degli attori, al loro trucco, alle cravatte degli uomini e alle parrucche delle donne: dopo un po' vi parrà di averli smontati come giocattoli, di avere captato (anche se non è proprio così) tutti i loro segreti.*

Nei film italiani, per esempio, si notano subito le differenti ambizioni di chi li ha messi assieme: solo, in una cittadina di mare, in una tristissima sera di pioggia e senz'altra scelta, ho visto mezz'ora di Professione: bigamo. *Era interessantissimo notare come le scenografie fossero così palesemente posticce che le pareti tremavano a ogni sbatter di porta, e l'arredamento così misero e trascurato che neppure la luce dei proiettori, in sede di ripresa, era valsa a far sparire l'impronta della polvere da quei quatto mobilucci purchessia (forse non è noto a tutti che, in fotografia e in cinematografia, i mobili riescono assai più belli, più lucidi e meno polverosi che nella realtà:* Professione: bigamo *non era riuscito nemmeno a far questo).*

Se allarghiamo un po' il campo dell'indagine, pur sempre rimanendo in un ambito più o meno sociologico. è facile vedere come il nostro cinema abbia man mano accompagnato l'evoluzione della società italiana, e soprattutto l'evoluzione o il mutamento della borghesia italiana. Non credo che si possa obbiettare molto a chi asserisca la qualità essenzialmente borghese del cinema italiano; anche nelle opere — non molte dopotutto — in cui affronta la vita e i problemi del proletariato. È borghese perché senza eccezioni sono borghesi i suoi registi, per nascita o per elezione, ed è borghese perché ogni classe sociale conosce soprattutto se stessa: ora, né in Italia né altrove ho visto mai opere prodotte da un cinema proletario (neppure nei paesi socialisti); per questo la stragrande maggioranza della nostra produzione, soprattutto quella non impegnata, ha carattere borghese, nei temi negli ambienti e perfino negli interpreti.

Non ho nessuna intenzione di fare il paladino della borghesia, di cui faccio parte ma di cui, in sé, non mi importa proprio un bel nulla: risulta tuttavia abbastanza chiaro, nell'arco dei venticinque anni trascorsi dal 1945 a oggi, che l'Italia si è mossa soprattutto in direzione borghese, verso cioè un allargamento della borghesia a sempre nuovi adepti, che approfittando del lento ma continuo progresso economico hanno assunto e continuano ad assumere gusti atteggiamenti caratteri propri della borghesia, anche in forza del potere suggestivo esercitato dai grandi mezzi di informazione, cinema e TV in primo piano. Si può biasimare o meno tale tendenza, ma essa esiste, ed esiste in tutti i paesi, perfino in Cina dove si è cercato di anteporre la rivoluzione alla produzione, l'uomo in sé all'uomo condizionato, senza peraltro riuscire completamente (in fin dei conti Mao è l'ultimo vero umanista rimasto al mondo, e meriterebbe più simpatia e più comprensione). Il paese è andato trasformandosi nel senso che le migrazioni interne, l'urbanesimo, l'espan-

dersi degli occupati nell'industria e nelle attività terziarie hanno enormemente accresciuto il numero dei potenziali aspiranti borghesi: si è naturalmente ingrandito anche il gruppo degli oppositori, ma si tratta pur sempre di una presa di coscienza a livello molto superiore rispetto a quello del punto di partenza, e codesto fatto non può non essere considerato positivo. Il risultato è che, bene o male, si è allargata l'area entro la quale un discorso di un certo tipo poteva essere recepito, e la borghesia italiana tira dei respiri più profondi. È sempre fragile, precaria, recente, ben lontana da quel grandioso monumento che è la borghesia francese, ma ha messo più salde radici, ha assunto qualche riconoscibile connotato. Bello? Brutto? Non lo so e non voglio saperlo, qui sto cercando soltanto di individuare un fenomeno, non di giudicarlo; fatto sta che, dopo le decimazioni fisiche ed economiche causate dalle due guerre mondiali, in questi venticinque anni di pace la borghesia italiana è cresciuta di numero e di peso, ha infittito la sua ragnatela sul paese, e quando ogni tanto nostalgicamente sogna le grandezze del passato monarchico e fascista dimentica tout bonnement *che proprio la sparizione della monarchia e del fascismo, la perdita delle colonie, il contenimento delle spese militari, la rinuncia alle grandi ambizioni le hanno permesso di tornare a galla e di stare effettivamente meglio. Tant'è, la storia la leggono in pochi e la studiano ancora in meno.*

Ora, la trasformazione della borghesia italiana nel dopoguerra (non si è trasformata solo la borghesia ma della borghesia stiamo discorrendo), si è riflessa e si riflette vistosamente anche nel cinema. Lasciando da parte i film di consumo a livello bassissimo, quelli con i comici da avanspettacolo e con i cantanti che per essere famosi non hanno perciò facce non da avanspettacolo, vale la pena di volgere lo sguardo a quei film di un certo impegno spettacolare e di costume che ormai sono abbastanza frequenti. Attori noti, italiani e stranieri, da Gassman a Tognazzi a Trintignant, tanto per fare dei nomi, a Sordi e Manfredi se si dà un po' più nel comico; tra le attrici, molte straniere, la nostra Gastoni un po' sperduta nel gruppo, e un fiorito mazzo di belle fanciulle e di aitanti giovanotti. Gli ambienti possono variare, ma quasi sempre c'è una decisa ricerca di ostentazione: in un film mancato come L'amica *la scenografia assume un valore quasi emblematico, cerca — e non vi riesce — di dare un'interpretazione della Milano neocapitalista; ho citato* L'amica *perché ivi è più facile riscontrare il divario tra intenzioni e attuazione: se si passa a film « romani » correnti il fasto e l'improbabilità della scenografia e degli interni risaltano meno, perché inseriti in un contesto sociologicamente meno preciso, in una società fluttuante e sbandata dove in fondo tutto può accadere. Vale la pena invece di notare come Roma oggi si presti all'ambientazione di film borghesi, così come in passato non era mai accaduto: città di impiegati, circondata da una campagna in gran parte arretrata e depressa, la politica il Vaticano e la diplomazia non erano stati sufficienti a darle un'impronta decisa. Oggi il cinema, l'industria culturale, l'espandersi dei servizi, il crescere dell'industria di stato hanno modificato sostanzialmente le cose, il grande borghese romano, l'intellettuale romano, l'industriale romano hanuno assunto caratteri definiti, sono divenuti abbastanza numerosi per costituire tipi facilmente riconoscibili. Al limite, il dott. prof. Guido Tersilli, anche se privato delle sue Piccole Ancelle dell'Amore Misericordioso, è ormai rappresentativo di un costume che travalica i confini di Roma, pur se rimane legato per molti versi alla sua matrice originale. Allo stesso modo, il Tognazzi de* Il commissario Pepe *può aggirarsi in un Veneto di fantasia, tra Vicenza e Bassano, ed essere accolto con simpatia e interesse da tutta Italia, che riesce a riconoscersi nelle situazioni, per quanto dialettalmente caratterizzate e, tutto sommato, trova l'intera vicenda abbastanza plausibile. Sempre più, insomma, si va al cinema e si vedono film italiani in cui capitano cose che probabilmente ai singoli spettatori non accadranno mai, ma dalle quali sono meno lontani di una volta. Ci sono ostentazioni di lussi, di abiti, di automobili, di arredamenti che ovviamente — per fortuna — restano e resteranno inavvicinabili alla quasi totalità degli spettatori, ma numerosi, sempre più numerosi, sono coloro che riconoscono la marca di whisky o il libro o il disco o la litografia appesa alla parete; cessa, insomma, quella estraneità completa che, anni fa, provavamo di fronte ai film americani, e non solo ai western, e non solo perché venivano da lontano. Molte situazioni possono sembrare e sono eccezionali, di convenzione proprio nella loro unicità, ma una buona parte dello sfondo ci è diventata comune, e lentamente i film riescono a dare una prospettiva abbastanza attendibile della società in cui oggi*

viviamo: che ciò avvenga volontariamente o involontariamente è altra cosa. Quello che conta è la possibilità, oggi, di riconoscere la verità di certe cose che ci vengono presentate, anche in film diretti a tutt'altro scopo: se pensiamo alla completa e alienante idiozia dei « telefoni bianchi » non possiamo non accorgerci che, volere o no, ne abbiamo fatto del cammino, e soprattutto abbiamo incominciato a capire i valori della verità e dell'ironia, conquiste capitali come poche.

Naturalmente, queste poche osservazioni hanno un carattere affrettato e precario di cui io sono il primo a rendermi conto: non è detto che il cinema continui sempre così, non è detto che nuovi temi, nuovi filoni non compaiano e che la commedia borghese, la quale oggi si regge ancora, sia pure con risvolti sociali e satirici, non finisca per sparire, ma in ogni caso si tratta di fenomeni che non riguardano la presente discussione. Qui si voleva solo accennare al fatto che l'esame dello sfondo, del tessuto connettivo per così dire, di una buona parte dei nostri film mostra chiaramente il diffondersi e l'accrescersi del potere e dei gusti della borghesia, anche in zone prima d'ora non mai raggiunte. Ciò sia detto con buona pace di coloro che parlano della borghesia come di una classe morta e in sfacelo: se ne accorgeranno, di quanto è dura a morire! A me, lo ripeto, della borghesia italiana e delle sue sorti non importa nulla: se però si devono fare delle diagnosi storiche, facciamole giuste e non perdiamoci in chiacchiere: « padroni e borghesi, la va a pochi mesi » è una pia illusione che rinforza quelli stessi che si cerca di abbattere. Intanto, si voglia o no, l'Italia si borghesizza, a livello conscio, semiconscio e inconscio: la grande fame, l'atavica paura della miseria, il desiderio tradizionale e giustissimo di un posto di una casa e di un po' di benessere si sono incanalati sulla via del riformismo più che della rivoluzione, ora che man mano si prospetta la possibilità di una relativa soddisfazione non più tanto lontana. Il cinema, come è giusto, registra questo fatto e lo documenta a tutti i livelli: un fatto davvero vistoso se perfino Roma si presta ad una operazione del genere: che poi non tutta l'Italia possa riconoscersi in Roma e negli ambienti che i film romani ci presentano, è una vecchia storia (ma l'Italia è piena di differenze e di contraddizioni, che solo adesso vanno lentamente attenuandosi). Sta di fatto che la nascita e la sopravvivenza tra noi di una commedia borghese cinematografica, sia pure con caratteristiche locali molto forti, sono sintomatiche, così come sintomatico è il successo delle produzioni migliori in tale campo. Successo che non si potrebbe spiegare a così vasto livello senza l'ausilio di uno schema interpretativo come quello che ho cercato di abbozzare.

MARTIN S. DWORKIN SULLA CLASSIFICAZIONE

Nel linguaggio del gesto, il sistema di classificazione « volontaria » dell'industria cinematografica americana, attuato finalmente a partire dallo scorso anno, non può non essere valutato per più di quanto effettivamente rappresenti e per più di quanto i suoi proponenti si siano prefissi. Malgrado le caute ammonizioni contro un giudizio aprioristico sulla sua efficacia che ne accompagnarono l'annunzio, al semplice fatto che sia stato introdotto devono far seguito delle speranze, anche se minime, di un successo pratico. Che vi saranno poi dei modi ampiamente differenziati per misurarne i risultati può essere predetto dal modo in cui l'argomento della classificazione è stato dibattuto attraverso gli anni. Ma ciò che è ancora più problematico è la pertinenza di tale mossa, alla quale il pubblico non è affatto coinvolto, o solo in misura minima, tanto tempo dopo la frattura in tutte le arti — e nel cinema non meno che nelle altre — delle regolamentazioni unilaterali e delle convenzioni governanti i rapporti di espressione e di gusto, di responsabilità pubblica e artistica. E poiché, ad un esame coscienzioso, le mode che agitano le superfici della cultura tendono semplicemente alla configurazione delle fissure più profonde che esse presagiscono alle fondamenta vere e proprie dello stato e della società, è ormai difficile richiedere una sospensione di giudizio per ciò che concerne il senso di dubbio derivato dal sistema di classificazione dei film, del quale adesso, in virtù della sua novità, tutti dobbiamo avvalerci.

Quanto poi vi sia di nuovo nel sistema non lo rende per questo più pertinente, non fosse che per il fatto che gli elementi necessari al suo funzionamento non sono effettivamente rappresentativi di quelli coinvolti e non hanno più né i poteri presunti né quelli sperati — ammesso e non concesso che li abbiano mai avuti. In primo piano vi è l'« industria », alla quale spetta la classificazione con tutte le implicazioni amministrative che ne derivano; essa è rappresentata dalle principali organizzazioni di produttori e distributori (l'M.P.A.A.), di esercenti (la National Association of Theater Owners), di noleggiatori di films stranieri (la International Film Importers and Distributors of America). Poi vi sono i genitori — in quanto tali, non direttamente rappresentati nello sviluppo e nella presentazione dello schema, benché ritenuti vitali per il suo funzionamento. E poi vi è il pubblico — in generale (genitori inclusi), ma particolarmente quei settori abitualmente dedicati alla frequentazione del cinema: i ragazzi al disotto dei sedici anni (o 17 o 18, a seconda delle circostanze), che devono essere protetti, specificamente, con la proibizione di vedere certi film e che, presumibilmente, non devono avere altra voce in capitolo che la conferma, a fatto avvenuto, al botteghino. La parte che è ovviamente, e deliberatamente, assente è, naturalmente, il governo. L'intero scopo del nuovo sistema, come d'altronde lo fu per il vecchio e come i magnati dell'industria energicamente proclamano, è di prevenire una regolamentazione governativa, sia su scala nazionale che locale, e richiedere invece ai produttori e agli esibitori una dimostrazione di senso di responsabilità, che fornisca direttive chiare per aiutare genitori e tutori nella scelta dei film da vedere.

In pratica, le nuove categorie (1) sono destinate a integrare ed estendere le proce-

(1) Oltre che sul testo ufficiale della M.P.A.A., il *Programma della Codificazione e Classi-*

dure del codice della Amministrazione del Codice della Produzione Cinematografica — stabilite nel 1930, successivamente modificate a singhiozzo e ampiamente revisionate nel 1966 — che stabiliscono la seguente classificazione dei film: «G — consigliato per tutti»; «M — consigliato per pubblici maturi... a giudizio dei genitori»; «R — Vietato ai minori di sedici anni non accompagnati da genitore o tutore»; «X — Vietato ai minori di sedici anni. Questo limite di età può essere più alto in alcune zone. Informarsi presso la sala cinematografica o attraverso l'annuncio pubblicitario». In questa ultima categoria vi sono due tipi di film: quelli presentati *alla Commissione per il Codice e la Classificazione, che non vengono approvati per il loro «contenuto di sesso, violenza, crimine o turpiloquio»; e quelli* non *presentati alla Amministrazione del Codice e della Classificazione, dai membri o i non membri della M.P.A.A., che si devono autoclassificare spontaneamente «X».*

Nella fase classificatrice del procedimento, ogni *film sembra pertanto cadere o in una categoria o in un'altra, rendendo poco chiaro quale sia la forza prescrittrice della fase seguente, e cioè della applicazione. Perché ciò che i distributori «aderenti», ai quali per primi compete l'onere di fare osservare la legge, hanno concordato a priori, è di esibire solamente i film che hanno avuto una classificazione. Essi acconsentono anche a diffondere la pubblicità dei film di prossima programmazione solo per spettatori «appropriati», ad applicare, in caso di «doppio programma», la classificazione più «severa» all'intero spettacolo, quando i due film abbinati abbiano classificazioni differenti, e a pubblicizzare adeguatamente le classificazioni di ogni film. Dopo di che, presumibilmente, la decisione è del pubblico. Ma sono i gestori delle sale cinematografiche che avranno l'arduo compito di esaminare l'età dei giovani, sottomettendosi al peso delle domande relative alla validità delle distinzioni dell'età anagrafica quale elemento di maturità. Nello svolgimento delle loro funzioni dovranno affrontare problemi analoghi a quelli che competono ai baristi e ai negozianti nell'ambito dell'osservanza delle leggi sullo spaccio degli alcolici, salvo che il problema varierà a seconda delle condizioni locali e cioè che si agisca o meno con la sorveglianza della polizia o di altri enti pubblici. Però, come la gente del mestiere ben sa, in numerose località si mobiliteranno forze ingenti di gruppi religiosi, pattriottici, commerciali e altri allo scopo di esercitare pressioni sui cinematografi — per evitare non solo che i film vietati ai minori vengano proiettati a minori, ma che vengano proiettati comunque (2). E, come i ragazzi più intraprendenti imparano ben presto a sapere (e i commercianti di film e le autorità sanno ch'essi sanno) è raro che non vi sia, a poca distanza, un'altra località con norme differenti, o un'altra sala con un cassiere più miope.*

Le incongruenze, assai probabili, fra regole e pratiche, specialmente a livello di proiezione, furono considerate argomento precipuo contro le proposte di sistemi di classificazione volontaria, negl'innumerevoli dibattiti svoltisi nel corso degli anni, e nei primi giorni dell'operazione furono riesumate dagli osservatori dubbiosi. Walter Reade, Jr., concludendo un discorso rivolto ai dirigenti dell'Associazione degli esercenti americani, discorso critico nei confronti del nuovo sistema, affermò: «È mia opinione che ovunque vi siano sale cinematografiche, qualcuno violerà la lettera o lo spirito di questo piano.

ficazione Cinematografica, questa discussione è basata su quanto di consistente è stato pubblicato su due autorevoli giornali professionali: *Film and Television Daily*, vol. 133, n. 66 (8 ottobre 1968), e *Motion Picture Daily*, vol. 104, n. 67 (8 ottobre 1968), e sull'articolo «Per la buona o cattiva fortuna l'industria cinematografica inizia la classificazione» di Vincent Canby, nel *New York Times*, vol. CXVIII, n. 40, 459 (1 novembre 1968), pag. 41.

(2) Una buona e attuale analisi critica sulla censura «non formale» e «non governativa» in questo campo, si può trovare in un recente libro di Richard S. Randall, *Censorship of the Movies, The social and political Control of a Mass Medium* (Madison, University of Wisconsin Press, pagg. 147-224). Randall dà un eccellente e drammatico racconto delle molestie alle quali fu sottoposto un esercente, Nico Jacobellis di Cleveland Heights, Ohio, da parte di un gruppo di virtuosi senza scrupoli, dal 1959 al 1964, quando fu discusso in tribunale un famoso caso riguardante l'asserita oscenità del film *Les amants*. Il libro è valido per il suo comprensivo riesame di vari casi, nonché per il suo equilibrio, che conduce a una conclusione non sfavorevole a una pre-censura, giudiziosamente applicata, che potrà essere sgradita ai libertari a ogni costo ma merita tuttavia considerazione.

In alcuni casi sarà totalmente ignorato » (3). Egli argomentò che dando ai cinematografi l'onere di fare osservare la legge, mentre la partecipazione è volontaria, si condanna a priori il sistema e che « ...ne conseguirà, dalla sconfitta dell'industria, un chiaro invito ad una censura di stato della peggiore specie ». Reade pose in rilievo altre due critiche, mosse ripetutamente alla classificazione dell'industria, quando giudicò che il nuovo sistema « fosse un aperto invito ad azioni anti-trusts » e lo giudicò anche patentemente anti-costituzionali « in quanto la censura è anti-costituzionale e la nuova classificazione è praticamente censura ». Il suo punto più saliente però, implicito nella natura e nella ragione vera e propria di tutto il discorso, fu che la classificazione, per poter operare, presuppone una unità senza precedenti fra produttori, distributori ed esercenti: « ...è un fatto incontrovertibile quanto deplorevole che nella nostra industria, anche ai livelli più alti, un grado significativo di cooperazione volontaria non è mai esistito, con la sola eventuale eccezione di episodi filantropici non controversi, per quanto anche qui vi siano molte assenze ».

Qualsiasi cosa « l'industria » sia stata, o abbia potuto essere, la realtà della produzione cinematografica e della distribuzione rendono oggi improbabile, a dir poco, il tipo e il grado di responsabilità integrata che questo sistema di classificazione volontaria sembra presentare al pubblico. Vi sono sempre stati molti tipi d'industria cinematografica; persino nei giorni della Hollywood imperiale, vi era una tale sostanziale differenziazione della produzione per le varie demarcazioni del pubblico, che, spesso, le affinità di attività e di tecnologia apparivano casuali e quasi irrilevanti. Vi erano inoltre gli appartati complessi di produzione e distribuzione dei film « non commerciali », industriali, professionali ed educativi che, malgrado raggiungessero enormi settori di pubblico al di fuori delle sfere logistiche consuete allo spettacolo commerciale, erano abitualmente ignorate nelle riflessioni sul cinema e sui suoi significati.

A partire dagli anni cinquanta, però, i modi attraverso i quali il pubblico entra in contatto con i film, e il tipo di film a cui si avvicina, sono stati trasformati sia dalla televisione che dal rivoluzionario insorgere della produzione di film « indipendenti », resi possibili dagli sviluppi tecnologici che permettono e incoraggiano una produzione svincolata dalle circostanze imposte dagli studi cinematografici con le loro imposizioni, dal finanziamento alla distribuzione, e con le loro restrizioni, dai contenuti alle forme espressive. Negli anni sessanta l'elevazione di film « underground » a visibilità alpina ha alterato sostanzialmente il panorama cinematografico. Con la loro caratteristica, spesso antipatriottica iconoclastia, con il loro erotismo aperto e spesso deliberatamente pornografico, questi film fatti dai giovani per i giovani stanno raggiungendo una parte di pubblico sempre maggiore, attraverso una rete dilagante di sale, circoli e auditorii universitari e mettono seriamente in dubbio qualsiasi nozione di una singola, responsabile industria cinematografica in grado di autoregolarsi sulla base del sistema testè iniziato.

Se la prima delle parti necessarie al funzionamento della classificazione filmistica è amorfa, la seconda è una finzione romantica. È improbabile che i volponi dell'industria cinematografica credano veramente che i genitori degli anni sessanta esercitino una reale autorità sulle abitudini visive dei propri ragazzi in « età cinematografica », specialmente di quelli più maturi. Ciò che in realtà sta loro a cuore è una ostentazione di fiducia nella patria potestà, mentre ai direttori delle sale cinematografiche viene richiesto di fare qualcosa in loco parentis, *quanto basta per procrastinare l'azione delle autorità di censura locali, là dove esse operino, o dei gruppi che sono in condizione di esercitare pressioni sia politiche che economiche. Alcuni di questi gruppi sono specificamente interessati allo schermo: specialmente il National Catholic Office for Motion Pictures (già Legion of Decency) che ha un proprio sistema di classificazione di straordinaria influenza, e la Commissione per la Radio e il Cinema del Consiglio Nazionale delle Chiese. Infatti, con un esempio significativo di cooperazione ecumenica, ambedue gli enti hanno emesso una dichiarazione congiunta sul nuovo sistema dell'industria, sistema che viene approvato*

(3) *New York Times*, vol. CXVIII, n. 40, 469 (11 novembre 1968), pag. 59.

« in linea di principio », avendo « ripetutamente affermato che la classificazione volontaria è meglio della regolamentazione governativa » (4).

Vi sono state numerose consultazioni con i portavoce ecclesiastici al momento di stabilire il sistema di classificazione — così come vi erano state durante la gestazione del Codice di Produzione stesso — e da ciò può derivare una certa, implicita fiducia nell'appoggio della Chiesa per l'applicazione del sistema. Non appena i film vengono classificati (inclusa la classificazione determinata immediatamente dal non *essere classificati) queste organizzazioni, che hanno non solo un potere regionale, ma voce e basi nazionali, possono fare molto di più dell'MPAA e degli altri organi dell'industria, per incoraggiare su di un piano regionale l'osservanza del sistema. Si perpetua così la situazione, nei suoi aspetti politici, che esisteva già al tempo del Codice di Produzione. Nell'immediato disincantamento espresso da un certo numero di produttori e distributori (vedi Reade) si può scorgere un segno delle profonde divisioni che regnano nell'industria in questo campo e come, d'altra parte, sia stretta la relazione fra l'esercizio e la gerenza delle sale cinematografiche con la produzione e il finanziamento dei film. Inoltre, in un eventuale allinearsi di un clima di reazione a quelle che sono vagamente chiamate tendenze « liberali » nell'interpretazione e nell'applicazione delle leggi, il nuovo sistema può avere l'effetto d'incoraggiare le restrizioni, sia su scala locale che nazionale, sulla produzione di film indipendenti dalla « industria » così com'essa è attualmente costituita, applicando, nel medesimo tempo, le sue categorie e le sue restrizioni a tutti i film dell'industria, prima ancora che essi vengano realizzati.*

Con tanto denaro e tante forze commerciali, sociali e politiche alle spalle, non vi è dubbio che la classificazione dei film, bene o male, funzionerà. Nasce però la domanda se è necessario che funzioni in questo *modo — quale che sia il modo in cui gli capiterà di funzionare. E, a un certo punto, il discorso dovrà dirigersi sul fatto che il pubblico (ad es. i molti pubblici per i vari tipi di film fatti e messi in circolazione) è stato solo frammentariamente e perifericamente coinvolto nella progettazione e nell'istituzione della classificazione. Nello stato presente della nazione, l'idea di una effettiva forza di controllo centralizzato può essere altrettanto illusoria nel campo della produzione cinematografica, quanto lo è in quello della « educazione formale ». Infatti, queste azioni dirette a restrizioni locali e a censure, come quelle dirette a proteggere la produzione e la proiezione dei film indipendenti, sotterranei, o comunque non ortodossi, possono considerarsi analoghe, a dir poco, alle molteplici spinte verso un controllo locale delle scuole. Se le urgenze intese a limitare e quelle intese a liberare interamente la proiezione cinematografica sono opposte, lo sono nel senso delle due facce di una stessa medaglia: un prezzo da pagarsi per i crescenti sentimenti di frustrazione e d'impazienza verso la direzione monopolizzata di ciò che è ovviamente più di un « semplice spettacolo ». Vi sono qui paralleli significativi con le accesissime controversie che sono sorte per l'abbonamento televisivo, che può offrire non solo molte possibilità di programmazione per udienze diversificate, ma anche nuovi pericoli di sfruttamento dello spettatore.*

Se la classificazione dei film deve essere più di un semplice meccanismo con il quale le maggiori compagnie cinematografiche cerchino di eludere le loro responsabilità, fingendo di assumersele, dovrà funzionare in base al concetto che la differenziazione fra il materiale filmico e il potenziale « pubblico », implicito nella idea della classificazione, sia effettivamente servita, e incoraggiata. Se deve operare, è necessario che la selezione dei relativi settori di pubblico inizi e si articoli attraverso tutti i processi di distribuzione e di proiezione, così che, per quanto concerne la condizione precipua, le massicce campagne pubblicitarie per film di una data categoria non distruggano le motivazioni differenziate del pubblico, e la maturità, che la classificazione presuppone. L'idea che tutti i film siano « cinema » per tutti i livelli d'età e d'interesse per il pubblico è un'idea, allo stesso tempo, vecchia e dura a morire, tanto più in quanto è, in effetti, ideale nel provvedere la ragione fondamentale per il controllo da parte di un sistema di enorme forza economica e sociale. Sviluppando l'idea si è arrivati, correttamente, al presupposto della necessità

(4) Cfr.: *Catholic Film Newsletter*, Vol. XXXIII, n. 29 (31 ottobre 1968).

di proteggere gli immaturi — e ciò si è effettuato, irragionevolmente, con l'imposizione d'innumerevoli opere di una infantilità stupefacente, ad un pubblico che non aveva possibilità di scelta.

La scelta è adesso fra la classificazione intesa come giustificazione e meccanismo di monopolio, e la classificazione intesa come un passo verso la democratizzazione dell'arte-industria dello spettacolo in una moderna società di massa. Perché la seconda scelta si possa concretizzare, è necessario dare una voce ai componenti di questo vasto, non formato pubblico, una voce vera e non solamente qualche occasione o di esprimersi o di tacere all'unisono. In questo contesto, i critici hanno non solo una chiara responsabilità, ma anche una decisiva opportunità. Ma, i critici, giustamente, non hanno nessuna autorità, al di fuori della persuasione (a meno che non diventino i venditori di opinioni di certi fabbricanti) dopo che il film è stato, di fatto, pubblicamente presentato. Vi sono anche delle possibilità, nell'attuale situazione, per lo sviluppo di enti — forse assistiti da fondazioni, o organizzati quali agenzie a pagamento — che possano tutelare i differenti pubblici coinvolti, con un maggior senso di comprensione della M.P.A.A. e dei suoi impiegati addetti al Codice di Produzione.

Si debbono certamente incoraggiare alcuni degli sforzi in direzione dell'autocontrollo dell'industria — e, principalmente, quelli intesi a generale una responsabilità sia artistica che morale nella gente di cinema. L'autoclassificazione del proprio lavoro da parte dei creatori di film potrebbe avere una sua validità quale fonte di dati che contribuisca alle decisioni del pubblico. Ma quale unico sistema, o, inevitabilmente, quello dominante, il nuovo ordinamento di servizio pubblico è difettoso nel suo funzionamento di servizio pubblico, ed è implicitamente pericoloso nel suo eventuale successo, così come lo è ogni istituzione che riproponga la vetusta questione sulla tutela dei tutori: Quis custodiet ipsos custodes?

PRABHAT MUKERJEE
CHI HA UCCISO SATYAJIT RAY?

Appena si diffuse la notizia che il Premio Nazionale per il « miglior regista dell'anno » era stato assegnato a Satyajit Ray, la stampa, come di consueto, chiese un commento al premiato, e pare che Satyajit abbia osservato: « Sapevo che Chriyakhana *non avrebbe potuto vincere, perché qui le giurie attribuiscono maggiore importanza al contenuto di un film che alle sue qualità cinematografiche ».*

A prima vista questo commento potrebbe apparire innocuo, se non vi trasparisse la nota di una tragedia profonda. Quando un artista universalmente riconosciuto, che è assurto, in pieno diritto, al rango di iniziatore di un periodo, non è capace di accettare con umiltà il conferimento di un premio nazionale, che è poi perfettamente aderente a tutto ciò che egli ha rappresentato e, peggio ancora, polemizza su una questione di preferenze verso l'aspetto tematico nell'assegnazione del premio al « migliore film dell'anno » (che non significa, poi, necessariamente il migliore dal punto di vista cinematografico) questo artista, dicevamo, rivela chiaramente un impeto di gelosia nel confronto del lavoro dei colleghi e mette a nudo un suo crescente complesso d'inferiorità. Una così distorta valutazione di un premio nazionale sarebbe forse perdonabile nei vari Tizio, Caio o Sempronio; ma espressa invece da un uomo della statura di Ray, che è, o, per

meglio dire, era all'altezza dei maggiori del mondo, non può che rivelare chiaramente un segno innegabile di deterioramento e, se dobbiamo giudicare Satyajit Ray da alcuni dei suoi film più recenti — non escludendo neppure Chriyakhana, *sul quale si è, di fatto, basata l'assegnazione del premio conferitogli — siamo costretti ad ammettere che, esteticamente, Ray è più morto che vivo. Corollario logico di tutto ciò sarebbe porsi la domanda: « Che cosa ha ucciso Satyajit Ray? »; ma, secondo me, è forse più esatto chiedersi «* Chi *ha ucciso Sathyajit Ray? »; a meno che, come mi accade di supporre, non ci troviamo dinanzi a un vero caso di suicidio, commesso con quel veleno comune a tanti intellettuali: la frustrazione.*

Il nocciolo della questione, in qualsiasi contesto, dovrà necessariamente variare in dipendenza della personalità di chi intenda esaminarlo. Un critico straniero, che valuti un film per il valore intrinseco, senza prendere in considerazione i fattori predominanti nella cinematografia del paese d'origine, o gli altri fattori destinati ad orientare il lavoro dell'artista — come la reazione del pubblico locale al quale il film è fondamentalmente dedicato, il lavoro degli artisti contemporanei e il loro successo o insuccesso, il punto di vista della critica, ecc. — questo critico, dicevamo, potrà solamente dare un giudizio dopo uno studio dell'opera completa del Ray e accorgersi purtroppo, condividendo l'opinione dello spettatore medio bengalese di oggi, della nota di decadimento che vi appare. A un uomo di cinema, come il sottoscritto, il deterioramento di Satyajit Ray, che sembra quasi raggiungere una distruzione estetica che solo un miracolo potrebbe arginare, appare come il risultato di uno « stress » profondo, di molte sfumature e, purtroppo, dell'opera di troppi sicofanti.

Quando Satyajit Ray fece la sua apparizione nel mondo dello schermo con il suo Pather Panchali *(Lamento sul sentiero, 1955), il Bengala stava attraversando, come avrebbe detto Dickens, il migliore e il peggiore dei tempi. Pramathes Barua che, vent'anni prima, si era ribellato alla moda del film puramente teatrale ed era uscito dai teatri di posa per creare l'epica della vita dell'uomo comune in termini puramente cinematografici, introducendo, per la prima volta, comunicazione di idee e stimolo di emozioni attraverso la successione delle immagini, era ormai completamente dimenticato e nessuno era stato capace d'iniziare il discorso laddove egli si era fermato. Ray, con il suo* Pather Panchali, *fece esattamente questo. Non solo accentuò lo sviluppo di una dinamica del linguaggio visivo, sulla scia di Barua, ma si spinse ancora più avanti, liberandosi di ogni retaggio letterario e teatrale, ciò che a Barua non era riuscito. Infatti, con* Pather Panchali, *egli andò al di là di ogni esperienza precedente e conferì alla macchina da presa la facoltà di estrarre dai più comuni eventi della realtà delle energie dinamiche visive.*

Il nostro mondo di ogni giorno diventò vivido, e Ravi Shanker testimoniò ulteriormente che là dove vi è azione fisica vi è anche poesia visiva. Ray, a differenza di molti suoi contemporanei, e specialmente del suo maggior rivale di oggi, Tapan Sinha, non giunse alla meta per un capriccioso colpo di fortuna, bensì con un sentimento lirico della natura, intrinsecamente suo, e rimase sulla vetta con i tre o forse quattro film successivi, anche se con scarso successo commerciale. Da ciò nacque il suo primo « stress », che oggi ha toccato il parossismo. I suoi film, specialmente i primi due, avevano scosso il mondo: per la prima volta la critica straniera si interessava vivamente alla cinematografia indiana e al ritmo e alla semplicità musicale che essa esprimeva attraverso le immagini. Le straordinarie accoglienze avute all'estero, in contrasto con il tiepido successo finanziario in patria, lo misero fra i due corni di un dilemma. Egli era nato per essere un dominatore nel cinema, ma il suo pubblico, ancorato a valori tradizionali, lo imprigionava. Impulsivamente fece il primo passo falso: decise di fare dei film che fossero compatibili sia con il gusto locale che con quello del mercato estero. Alcuni di essi riscossero grande successo nel mondo e furono dei buoni affari per i produttori, ma da un punto di vista qualitativo la sua opera ne soffrì.

A questo punto accaddero due fatti di straordinaria importanza, uno dei quali è attribuibile direttamente a Satyajit, l'altro ad un caso fortuito. Tapan Sinha, un uomo di cinema superficiale, ottenne uno straordinario successo di cassetta con il suo Kabuliwala *— un film di nessuna validità — mentre Satyajit cadde miserevolmente con il suo* Parash Pather *(t.l.: La pietra filosofale, 1958), un film che non avrebbe dovuto fare a nessun patto (e purtroppo ripeté l'errore con* Maha Purush*). Il divario fra il successo impensato*

di Tapan e il tonfo del proprio film, divario reso ancor più evidente quando a Kabuliwala *fu assegnata la Medaglia d'oro come miglior film dell'anno, lo scosse profondamente. La fiducia che aveva ancora in se stesso si sgretolò poi completamente quando Tapan riportò un altro successo con* Hungry Stone, *mentre il suo* Kanchanjangha *del 1962 (a colori e, pertanto, un rischio finanziario comunque, in Bengala) fu nuovamente bocciato al botteghino. A ciò va aggiunto il suo insuccesso con il colore. I suoi colori erano buoni e in armonia con l'ambiente ch'egli intendeva rappresentare, ma, contrariamente a quanto egli si era atteso, non incidevano affatto quale elemento costruttivo e integrante del leit-motiv. Il pubblico indiano, abituato a vedere sullo schermo fantasie e romanzi sentimentali, dai colori resi volutamente vividi, giudicò* Kanchanjangha *uno spettacolo monotono, che offriva troppo all'udito e poco alla vista. Il risultato fu che sia il pubblico che i produttori rimasero scettici e delusi. Era chiaro che l'astro di Tapan gli stava facendo perdere terreno. Rendendosi conto di ciò, magari inconsciamente, Ray inghiottì il proprio orgoglio e si mise alla ricerca disperata del successo finanziario, ingaggiando,a questo scopo, attori che gli assicurassero il noleggio. E ancora una volta le stelle si volsero contro di lui; fu il suo terzo grave errore. Sino ad allora aveva diretto attori nuovi e non smaliziati, che aveva dominato e usato come strumenti, ma divi ricercati dal noleggio quali Wahida in* Abhijan *e Uttamkumar in* Nayak *e in* Chiriyakhana *gli fecero perdere la propria integrità, con il risultato che tutti ci rimisero qualcosa. La sua perdita, vista da un punto di vista retrospettivo, fu senza dubbio la maggiore, in quanto a questo punto i finanziatori si misero a vociferare che Satyajit Ray era un cattivo investimento. Tapan Sinha, d'altra parte, azzeccò un colpo fortunato dopo l'altro (con la sola eccezione di* Athitt, *che visto poi alla luce degli altri suoi film si direbbe una felice quanto fortuita eccezione) e sembra essere adesso in possesso delle chiavi del regno, senza cingerne però la corona, che è ancora del Ray, più, peraltro, per una forma di deferenza accordatagli che per un legittimo diritto.*

Sono stati, pertanto, i ripetuti insuccessi finanziari a dare il primo colpo a Ray, mentre il successo antitetico di Tapan gli ha dato, psicologicamente, il colpo di grazia. Vi sono stati altri che hanno fatto film di cassetta ma, ad eccezione di Taran Mazumder che deve ancora superare la prova del tempo, non vi è nessun regista che abbia la capacità di Tapan di parlare di sé.

Un altro importante fattore nella caduta di Satyajit è stato il suo distacco dalla vita, in contrasto con il suo grande amore per la realtà. Questo suo atteggiamento avrebbe sollevato minori critiche se egli si fosse continuato a realizzare nell'amore per la natura, ma dal momento che egli si trovò ad essere sempre più coinvolto con « l'uomo », il pubblico si aspettò naturalmente anche un maggiore inserimento da parte sua nella vita e nei problemi di oggi. Il pubblico sentiva che un artista creativo, che ha a sua disposizione un « mass medium » della portata del cinema, deve necessariamente assumersi una enorme responsabilità sociale anche se non è, di fatto, un riformatore, ma si dovrà accorgere che, purtroppo, egli si era troppo e da troppo tempo isolato, per poter minimamente tentare di mettere in rapporto, sia fisico che spirituale, i suoi personaggi con il mondo nel quale viviamo. Persino un poeta della statua di Tagore aveva dovuto uscire dal suo mondo lirico per inserirsi nello sconvolgimento politico creato dalla divisione del Bengala o per associarsi alla indignazione pubblica per il massacro di Jalianwalabag, ma il massimo impegno che Satyajit Ray abbia rivolto ai problemi contemporanei è dato dal titolo di un film: Mahanagar. *Ha lasciato che troppo incidenti di ogni giorno si accavallassero intorno a lui, senza che egli sfiorasse di un solo sguardo il problema dell'uomo odierno. La poesia, o l'aspirazione ad essa, è indubbiamente un fatto encomiabile, ma non è buona per tutte le stagioni.*

Da questo punto di vista anche il nostro comitato di censura ha avuto la sua parte di responsabilità. In India questo comitato è un vero e proprio ricettacolo degli scarti degli uffici governativi e vi vigono leggi che sono irritanti e al tempo stesso ridicole. La malafede della censura nei riguardi del cinema e la prassi burocratica imposta nelle procedure possono ridurre anche l'individuo più pacifico alla pazzia furiosa, ma Satyait Ray aveva tutte le carte per poter reagire. La sua reputazione internazionale e l'attitudine servile che il funzionario governativo medio aveva per lui, gli avrebbero reso facile una presa di posizione nei confronti della censura; salvando se stesso avrebbe anche salvato molti altri. Ma, a differenza di un Rossellini o di un De Sica, egli si è mantenuto su un piano di

doloroso distacco, dimenticandosi che la vita comune dell'uomo comune è il materiale cinematografico più valido.

D'altra parte il fattore che maggiormente ha contribuito al declino e alla morte estetica di Satyajit Ray, a parte le sue stesse debolezze, paure e complessi, è stata la voce dei critici in patria e quella dei suoi ammiratori d'oltre oceano.

Henley James, un critico cinematografico non troppo noto, ma che possiede un'acutezza visiva straordinaria, ha detto una volta: « Un artista è un bugiardo nato che adopera le sue bugie per raccontare la verità del proprio tempo. Un critico ha il compito più difficile di raccontare la verità senza il dono del bugiardo ». Sfortunatamente per Satyajit, la maggior parte dei suoi critici e ammiratori, sia in patria che all'estero, divennero dei virtuali sicofanti e usarono la lusinga ad nauseam *per nascondere la verità ad ogni momento, capovolgendo così l'asserzione di Henley. Ciò che fu tragico è, che quando alcuni critici, aderendo sia alla propria sensibilità che alle promesse che Ray personificava, « dissero la verità senza il dono del bugiardo » sui film di Ray, pochi mostrarono di gradire la nuova esperienza e, nella tempesta che seguì, i critici che occupavano una posizione di rilievo più per le loro doti diplomatiche che per vero talento, furono i soli ad uscirne indenni. Si misero anzi a gareggiare fra loro alla ricerca del superlativo ogni volta che veniva proiettato un nuovo film di Ray. Il contrasto fra queste recensioni particolarmente favorevoli e il contenuto soporifico dei film crebbe i misura tale che lo spettatore medio rimase perplesso, mentre i cosidetti intellettuali continuavano ad aggrapparsi alla premessa che qualsiasi cosa Sayajit facesse, doveva essere necessariamente « il meglio » e che coloro che non riuscivano ad apprezzarlo erano semplicemente dei pazzi o dei poveri idioti.*

Gli ammiratori di Ray, alcuni dei quali sono scrittori dalla penna facile, hanno l'abitudine ricorrente di scriverne l'eulogia e questo, mi affretto a dirlo, non perché mossi da una vera comprensione dell'opera di Ray, ma per brillare di luce riflessa e riuscire ad inserirsi in un determinato gruppo d'intellettuali: una politica instaurata col proposito d'innalzarlo, ma che si è risolta poi in un boomerang. Portandolo alle stelle, gonfiandolo al di là di ogni riconoscimento, interpretandolo con i clichés più svariatamente fantasiosi, sono riusciti ad incutere all'uomo qualunque la paura dei suoi film intellettuali, e hanno dato al regista un senso di superiorità che è venuto poi a mancargli ogni qualvolta i suoi film riportavano un altro insuccesso finanziario. Per uno che faccia film, per quanto grande sia nel mondo internazionale la sua reputazione, la cosa più importante è il successo dei film stessi e non vi è nulla di più distruttivo che un fallimento al botteghino. Forse i suoi ammiratori intendevano fargli coraggio, ma sono riusciti invece a farlo cadere nella oscurità più desolante e, come è facile arguire, nel dubbio e nella disperazione. Alcuni dei suoi film più recenti, particolarmente Kapurus *(che sembra sia stato influenzato da un film straniero) e* Chiriyakhana *(dove la mano di Uttamkumar si sente attraverso tutto il film) lasciano intravvedere, anche troppo chiaramente, la croce che egli si porta sulle spalle.*

E questo è ancora più vero per il suo ultimo film, un film per adulti fatto con una mentalità infantile: Gupi Gayen Bagha Bayen, *che al Festival di Berlino del 1969 non ha meritato altro che qualche distratta citazione. In un ricevimento offertogli dal Maxmuller Bhawan, il centro culturale tedesco occidentale di Calcutta, Satyajit Ray ha mostrato con ovvia chiarezza il proprio senso di deterioramento quando sembra abbia rimarcato che le giurie di laggiù erano deliberatamente in cerca di talento fresco, lasciando così intendere che era felice di poter cedere il posto al « nuovo ». Ma lo farà? E quando?*

FLORESTANO VANCINI: DIECI ANNI DOPO

D. - *La sua storia, Vancini, è quella di un regista che destò grande interesse, subito, all'esordio, entrando nel cinema dalla porta grande, con solidità e preparazione.* La lunga notte del '43, *voglio dire, nel 1960, fu un film d'esordio e nello stesso tempo un film maturo. E altrettanta maturità e originalità di stile, a mio parere, furono evidenti in* La banda Casaroli, *anche se il film uscì montato in maniera diversa da quella da lei voluta.*

V. - Scusi se interrompo, ma vorrei cogliere l'occasione per ricordare questo: De Laurentiis, che era il produttore, mi impose un certo arco narrativo che egli riteneva più commerciale, anche se dopo poco mi diede atto che il mio montaggio sarebbe stato più efficace. In realtà, così come uscì, il film era soltanto una storia gangsteristica, col finale drammatico-a-tutti-i-costi, una gran sparatoria che dava al racconto un che di gratuito, di non approfondito. La mia versione partiva invece dal finale, cioè dava per scontata, mostrava fin dall'inizio la soluzione spettacolare e, andando a ritroso, approfondiva — o cercava di approfondire — la psicologia dei personaggi, le ragioni individuali e direi anche storiche che li avevano portati a quella conclusione. Evitavo la « scena madre » in coda, recuperavo i rapporti fra i tre ragazzi e anche l'ultimo suicidio perdeva il valore di colpo di scena, in favore di una spiegazione logica.

D. - La calda vita *poi fu un film più che dignitoso (anche se qualcuno — assurdamente legato a un cliché preconcetto — disse che la sua chiave avrebbe dovuto essere in eterno quella del film politico-sociale), mentre* Le stagioni del nostro amore *(del '66) fu un film di rara finezza psicologica e sincerità civile, politica, umana, un film importante e isolato, in un mondo di arruffoni qual è — salvo eccezioni — quello del nostro cinema.*

V. - La ringrazio, lei certamente ricorda che fu accolto male e a sinistra, perché non piacque che si ripensasse pubblicamente e criticamente ai problemi e ai partiti della vita politica italiana del dopoguerra; e ovviamente a destra, ma questo non mi interessa. E il film in Italia è andato piuttosto male anche come incassi, ci hanno sostenuto un po' — fu prodotto da Mario Gallo e da me — soltanto le vendite all'estero e il premio di qualità.

D. - *Ma i giornali...*

V. - I giornali, i critici furono in gran parte contro — o quasi —, o col silenzio o con estrema violenza, da *L'Unità* a *Epoca,* tanto che in alcuni casi ci furono persino delle reazioni di alcuni lettori che non capivano perché i critici fossero tanto contrari. I critici cinematografici italiani non giudicarono il mio film nemmeno degno di entrare nelle terne dei « nastri d'argento ». Vorrebbe controllare oggi l'elenco dei film concorrenti e premiati per quell'anno?

D. - *Era un film inconsueto, certamente, molto diretto, senza mediazioni...*

V. - Sì, e questo diede fastidio a tutti. Le assicuro che la mia reazione fu di enorme rabbia. Se avessi avuto un mestiere di ricambio, avrei smesso di lavorare nel cinema. Ma credevo nel film e credo ancora nelle sue ragioni d'essere. Forse fu in anticipo sui tempi. Dicevo delle cose vere sulla crisi ideologica dei partiti di sinistra, sul ripiegamento successivo di tutti noi, rispetto al momento straordinario della Resistenza. Cose che tuttavia non erano ancora mature per essere dette e per essere ascoltate. Io le urlavo, nel film, e le urlavo con onestà, credo, comunque da « dentro », e questo diede fastidio. Fu il primo film politico fatto in Italia e non da « furbo », come tanti altri successivi.

D. - *Io credo sia un film raro, con pochi riscontri anche in altre cinematografie. E, come lei dice, forse « attuale » — in senso stretto — più oggi di ieri.*

V. - Ma, guardi, non molto tempo fa, in un cineforum di piazza Verbano, a Roma, un giovane mi disse che col finale — un finale tanto discusso, allora — io avevo anticipato la rivolta dei giovani d'oggi, anche se lì il protagonista era un quarantenne incapace di uscire davvero dalla propria crisi, e quindi faceva in fondo un po' pena.

D. - *E il suo ultimo film? Non è un gran decennale, in verità, dieci anni dopo il primo... quest'ultimo non sembra neppure il* suo...

V. - Infatti. Ma, vede, occorre una premessa, per la verità dei fatti, non per mia difesa. Dopo *Le stagioni del nostro amore* ho fatto un western, col nome di Stan Vance — non per nascondermi, del resto lo pseudonimo era trasparente, ma perché era un altro aspetto del mio lavoro —, *I lunghi giorni della vendetta,* sia perché avevo necessità di lavorare sia per divertimento. E' stata per me una fatica fisica enorme, di divertimento neanche a parlarne. Ma era un periodo in cui avrei potuto farne cinque, di western, non perché io sia particolarmente bravo, ma perché il mercato, l'ambiente erano quelli. Ma mi accorsi che non valeva la pena. Non sono favorevole al concetto di film-alimentare, al « fare dei film a tutti i costi per guadagnare »... mi preme di più non vergognarmi di fronte a me stesso...

D. - I lunghi giorni della vendetta *non è un brutto film, secondo me...*

V. - ...ma a me premeva andare avanti con le idee che sentivo io, non con quelle che mi si offrivano già precostituite. Così, fin dal '66-67 pensai a *Letizia* (poi il titolo divenne *Un'estate in quattro,* poi *L'isola,* poi *Violenza al sole,* e non so cos'altro). Nel film credevo molto. Era un modo per vedere degli uomini, dei personaggi vivere, oggi.

D. - *E' chiaro che lei rifiuta l'etichetta di regista « all'americana » che le è stata applicata, come ho detto prima...*

V. - E' diventata una specie di catena che mi impedisce soluzioni e ricerche, soltanto perché i miei primi due film erano movimentati, c'erano delle azioni... ma non mancavano le psicologie, credo. Ora, ecco, *Letizia.* Il momento della vacanza è uno dei più consueti e tipici di oggi. Ognuno, in quei quindici o venti giorni, è un altro uomo, o cerca di essere un altro. La mia ambizione era rendere la « verità » di quattro personaggi, colti in momenti di « non-verità ». A me premeva dare un'occhiata su un aspetto significativo della nostra « società dei consumi », l'apparente tranquillità che nasconde tempeste antiche, l'apparente semplicità di soluzioni che se sono valide giuridicamente, non riparano però i guasti più profondi... Mi accorgo però che ora non so cosa dire, o dovrei dire troppo, sul film.

D. - *Il film è molto diverso da come lei lo ha descritto ora, cioè dai significati che, a quanto ho capito, avrebbero dovuto esserci...*

V. - Direi che c'è rimasto ben poco. Ma è stata tutta una situazione paradossale. Doveva essere Letizia il film, la protagonista, lo specchio in cui vedere gli altri. Dirò soltanto che mentre De Laurentiis — secondo l'esempio che ho fatto prima — imponendomi quel certo montaggio di *La banda Casaroli* credeva di agire a vantaggio del successo del film, qui è accaduto esattamente il contrario, si è agito *contro* il film. Non posso fare a meno di dire che se un film può essere stravolto, cammin facendo, dalla contrapposizione fra regista e produttore — i casi sono tanti —, qui si sono passati i limiti, perché a un certo punto si è voluto il crollo del film, sotto ogni punto di vista. Il film sembra essere una certa cosa che non avrebbe mai voluto essere. Il risultato è quello che è stato. E' esatto, non è un buon « decennale », per me.

D. - *Credo che lei potrebbe raccontare molte cose, allora: da un lato la reticenza le fa onore, dall'altro occorrerebbe forse denunciare situazioni come queste...*

V. - E' stata un'amarezza immensa, che non voglio riaprire. E' successo di tutto. Ma i registi spesso sono legati mani e piedi. O forse io sono troppo ingenuo. Il film è stato stravolto anche nella scelta degli attori: l'unico mio è Björnstrand.

Bibi Andersson doveva essere invece una cinquantenne; lei ha fatto quel che ha potuto, è brava, ma la sua presenza stravolge il film. Le dirò ancora che c'è un'attrice in Italia che forse mi odia, è stata addirittura aizzata contro di me, le è stato detto che non la volevo, nel film, è vero assolutamente il contrario, ma chissà se conosce la verità...

D. - *E il futuro?*

V. - Il momento non è felice, c'è molta confusione un po' in tutti i campi. Ma secondo me può venirne anche qualcosa di positivo, se si sanno cogliere certi segni. Può venirne ad esempio un risanamento generale, nell'industria e nelle idee, perché ci sono indubbiamente delle indicazioni nuove da cogliere.

D. - *Quali sono i suoi progetti ora?*

V. - Una cosa concreta è *La rivolta di Bronte*, da « La libertà » di Verga...

D. - *Se non sbaglio è un'idea che le sta a cuore da anni...*

V. - Sì, ed è un tema dificile, forse non « popolare », nel senso che non indulge alla retorica più diffusa sul Risorgimento così come *non* lo si conosce: è anche per questo che non sono mai riuscito a realizzarlo in cinema, dove le valutazioni « commerciali » sono preponderanti e spesso decisive, mentre penso ora di farlo in televisione, in tre puntate, a colori, riducibili poi anche a un racconto unitario, alla misura di un unico film. Poi ho un altro progetto. La storia di uno strano adulterio ambientato in Africa, ma soprattutto la storia di tre europei che si scontrano, in Africa, con una realtà che non vorrebbero li riguardasse: in sostanza è un mondo in evoluzione e in rivoluzione che li porta a lottare fra loro. Questo dovrei girarlo in Tanzania, e in piena estate.

D. - *C'è un altro progetto suo che vorrei ricordare, e sapere se vive ancora o no, ed è quello de* La marcia su Roma...

V. - Non ho rinunciato, anche se è una idea che ormai risale a molti anni.

D. - *Da quel titolo venne fuori poi un film grottesco, anzi più comico che grottesco, di Risi...*

V. - Sì, quello fu realizzato, ma io volevo vedere dei personaggi il più possibile veri, al momento delle origini e dell'avvento del fascismo. Era anche quella, per me, un'occasione per analizzare delle psicologie non solo nel quadro di un racconto storico-politico, ma anche nella loro dimensione umana.

D. - *Credo che lei sia uno dei registi più onesti e sinceri del cinema italiano, cioè un uomo cui preme soprattutto il dibattito sincero delle idee fuori da schemi di ogni tipo e da pregiudizi di comodo.*

V. - Ma, vede, mi pare che gli sforzi da fare per me oggi, siano, da un lato, l'uscire o il tentare di uscire da un cliché che personalmente non accetto, come abbiamo già detto e, dall'altro, il contatto con altri mezzi, come la televisione, meno vincolati del cinema alle leggi fredde e inesorabili non direi tanto *del* mercato, quanto *di un* mercato artificiosamente creato da coloro cui preme di sostenere la continua e inesorabile immaturità del pubblico. Nella misura in cui tutti noi — pubblico, critici, registi, eccetera — ci batteremo contro il conformismo, dovunque si annidi, e riusciremo nella nostra battaglia, ne verrà un inevitabile avanzamento di maturità civile.

(a cura di *Giacomo Gambetti*)

CINEMA IN VETRINA

Il gioco dei festival, fra industria e cultura, sta diventando di anno in anno più intenso. Il cinema, in crisi di trasformazione (o di decadenza), espone in vetrina le sue debolezze — e a volte persino le sue virtù — con una sorta di accanimento masochistico: il tentativo di uscire in qualche modo dalla propria pelle, di trovare una nuova collocazione nella società, si manifesta secondo le regole propagandistiche e agitatorie che la civiltà dei consumi impone con forza sempre maggiore. C'è da chiedersi se sia utile seguire questa fiera permanente con pretese di onesta documentazione. Finora **Bianco e Nero** lo ha fatto, non rifiutando nemmeno di trasformarsi (come spesso è accaduto) in un bollettino dei festival in corso nel vasto mondo. Ma, tirate le somme, ci si è accorti che i risultati erano spesso deludenti; i medesimi discorsi rimbalzavano da una mostra all'altra, talvolta ci si ritrovava gli stessi film fra le mani, in un gioco di incastri e di meditazioni abbastanza gratuite.

Con questo fascicolo esauriamo la documentazione sulle mostre dello scorso anno. Con la nuova impostazione di **Bianco e Nero**, nel quadro del tentativo che si farà di adeguare la struttura della rivista alle nuove esigenze della riflessione sui « mass media », altre formule forse meno inutili saranno gradualmente studiate e applicate. Ci muoveremo, come tutti, sulla strada della sperimentazione e, ovviamente, della critica, rivolta anzitutto all'insensato proliferare di manifestazioni cinematografiche. Da strumento almeno in parte passivo (anche se accurato) di registrazione, **Bianco e Nero** si sforzerà di essere sempre più organo di intervento (e si può « intervenire », oggi, anche con il silenzio polemico, con la nota brevissima, con la nuda e succinta documentazione, quando altri mezzi non esistano).

CLAUDIO FAVA
CECHI E SLOVACCHI AGLI « INCONTRI » DI SORRENTO 1969

Giunti alla quarta edizione « monografica », gli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento, dopo aver presentato un'antologia del cinema francese, inglese e svedese, sono stati dedicati quest'anno al cinema cecoslovacco. Dal 22 al 28 settembre si sono visti, riuniti in una settimana di proiezioni, una ventina di lungometraggi cechi e slovacchi, in parte già noti agli amatori ed agli specialisti che avevano avuto occasione di conoscerli in mostre e festival internazionali. La manifestazione implica anche un discorso più ampio e generico su quel che può essa significare, nel complesso e nel raffronto delle rassegne cinematografiche che si tengono in Italia e all'estero. Nata anni fa, come è noto, a guisa di vago e pomposo richiamo turistico, con un cartellone genericamente divistico di film casualmente raggruppati, la rassegna ha trovato in questi ultimi anni — un merito che va riconosciuto al suo direttore, Gian Luigi Rondi — una vocazione qualificata, quella della rilegatura « monografica », sicché si ha almeno l'obbiettivo, o l'illusione, di fare ogni anno il punto su una data temperie nazionale o, se non altro, su un certo clima produttivo per sua natura omogeneo, o quasi, e perciò in questa direzione significante.

In effetti, nella gran confusione che regna oggi intorno alla finalità, alla validità, alla giustificazione di fondo delle rassegne cinematografiche, va ricordato che una antologia di prodotti nazionali consente, se non altro, un certo grado di conoscenza complessiva, offre all'amatore ed allo studioso la possibilità di rintracciare filamenti comuni, nervature analoghe, vocazioni affini, che uniscono film fra di loro diversissimi all'apparenza, eppure in qualche modo assai più strettamente imparentati di quanto si voglia comunemente ribadire, proprio per la matrice comune dell'« etnos » che li cementa. Ove giocano i sedimenti dei secoli, le vocazioni molteplici della lingua comune e dei dialetti, gli stimoli vari e fugaci ma determinanti dei comuni istinti ironici o satirici che in un momento dato trapelano fra le connessure della vita d'un gruppo nazionale, al di là ed oltre ogni consapevolezza e determinazione propriamente esprimibile in termini di cultura o di ideologia.

In breve, e per quanto possa sembrare banale l'affermazione, si è avuta la riprova che un criterio nazionale è pur sempre, al giorno d'oggi, una delle occasioni di più utile informazione che si possano invocare nel ribollio, frenetico e frustrato insieme, delle rassegne e delle mostre. A cui si raffronta, in altro modo, un criterio monografico in senso propriamente personale, che è poi il fascino segreto e commovente delle grandi retrospettive d'autore che si ha occasione di vedere altrove, e principalmente a Venezia. Fuori di questi due criteri, quantomeno burocraticamente restrittivi e perciò stesso in qualche modo implicanti un convenzionale interesse di partenza, resta l'incertezza delle grandi scelte: cinema attuale, cinema d'autore, cinema rappresentativo, cinema sociologicamente significante, sintomatologia artistica o industriale che non a caso è, proprio in questi anni, assai in crisi.

Detto preliminarmente questo, va precisato subito che se il criterio in sé è assai stimolante, non si hanno poi, nel caso specifico della Cecoslovacchia, sufficienti metri di raffronto per concludere che la selezione vista quest'anno sia conclusiva e così

ampia da non lasciare spazi vuoti o lacune. In più, la congiuntura politica particolare in cui la rassegna ha avuto luogo ha finito fatalmente con l'inacerbirla a momenti: anche lo spettatore che ricercava più strettamente l'astrazione, era stimolato a leggere o a rileggere i film secondo le prospettive di una « rivolta » o di una fronda esplicita o implicita. Connotazione particolare, a cui si è aggiunto il dato obbiettivo offerto dal rifiuto di molti registi e sceneggiatori di far parte, all'ultimo momento, della delegazione ufficiale, di fronte al ritiro dal cartellone di due film, *Cronache morave* e *La carrozza per Vienna*, proiettati tuttavia alla stampa e di cui si dirà meglio in seguito. Se si vuole, anche dalla conferenza-stampa improvvisata dal ministro slovacco della cultura duante uno degli « incontri con l'autore » quotidianamente « moderati » da Giulio Cesare Castello; durante la qual conferenza, fra i giornalisti che tiravano avanti con domande malignette e il ministro che rispondeva con attoniti « fin de non recevoir », s'è avuta netta la sensazione del momento imbarazzante in cui la manifestazione si svolgeva. E più che imbarazzante, per molti versi, aggettivo che può parere qui fin troppo sbiadito, se si ha riguardo alle implicazioni social-politiche che i film suggerivano e gli avvenimenti ribadivano.

Due parole ancora sulle modalità « esterne » con cui gli Incontri si esplicano. Hanno importanza per quel che riguarda l'effettiva « fruizione » dei film. In effetti, gli Incontri interessano largamente ma vagamente il pubblico di Sorrento. Il quale, negli anni scorsi, era ancora sommamente attratto dal risvolto divistico serale, con la « promenade » in abito da sera verso il cinema Armida degli invitati, annunciati al microfono con una tecnica non dissimile da quella che precede l'ingresso delle squadre dagli spogliatoi al campo di gioco. Traccia indelebile se ne ritrova ancor adesso nella cerimonia serale di introduzione all'interno del cinema, affidata a due presentatori professionali; nella visibile nostalgia degli abiti da sera, di rigore fino a qualche tempo fa. In realtà, come si è detto, la vocazione iniziale della manifestazione era tutta turistica e mondana e su di essa si è poi innestata una giustificazione culturale, tanto più sensibile quanto più in questi ultimi due anni essa ha attinto a due cinematografie (quella svedese e quella cecoslovacca) per loro natura e per congiunture varie assai poco divistiche nel fondo, e ancor meno se rapportate alla conoscenza che ne ha un medio pubblico provinciale italiano. Sicché l'impianto in qualche modo celebrativo che esiste intorno agli Incontri (si vedano le pagine speciali che dedicano giornalmente alla manifestazione quasi tutti i quotidiani napoletani) s'urta poi con l'attuale configurazione della rassegna. Che necessiterebbe, d'altronde, di un'eco più ampia di pubblico, per non risultare soltanto una prelibata ma ristretta occasione d'incontro per amatori ben temperati dal clima. Esigenza che solo potrebbe trovar sfogo e soddisfazione in una grande città; seppure difficilmente una grande città italiana si può ipotizzare sia disposta a concedere la stessa larghissima ospitalità e la stessa dovizia alberghiera che Sorrento concede.

Si lega, a questa, anche un'altra considerazione: e cioè il divario esistente fra l'ampiezza dell'organizzazione in senso lato, e lo scrupolo, ad esempio, con cui viene curata dall'ufficio-stampa la diffusione giornaliera delle notizie ai giornalisti e l'informazione filmografica sui film, da un lato, e l'indifferenza con cui viene poi somministrato il prodotto definitivo al pubblico (ammesso gratuitamente alle proiezioni). Soprattutto nelle visioni pubbliche al cinema Armida (quelle anticipate per la stampa avevano luogo al cinema Tasso; il poeta concittadino è vivamente ricordato a Sorrento anche dagli esercenti), la proiezione teneva assai poco conto delle dimensioni autentiche dei film, tagliando assai spesso irreparabilmente, come avviene in casi del genere (e tanto più quando si tratti, come nella fattispecie, di film sottotitolati) una buona porzione del fotogramma. Se ne è lamentato, durante una conferenza-stampa, anche uno dei non molti registi presenti (per l'esattezza, lo slovacco Havetta).

Venendo, infine, ad una conclusione più generale sul complesso delle opere presentate, si può anticipare un giudizio. Per nulla originale, o innovante, rispetto a quanto tanti altri hanno già prima, e meglio, rilevato a proposito del cinema cecoslovacco, ma che qui appunto la presenza compatta d'una ventina di opere di diversa concezione e di differente valore, viste o riviste tutte insieme, consente di concretare con maggior compattezza. Innanzitutto ci si è ritrovati in presenza di quella meditata e laudata civilità di immagini, che è così considerevole forza del cinema cecoslovacco; e soprattutto in presenza di quella commista inquietudine romanticamente esacerbata e insieme venata di ironia bonaria e scetticamente illuministica, che si intuisce essere una delle strutture portanti non solo di una cultura nazionale, ma di un atteggiamento riflesso nella vita di ogni giorno. Inoltre s'è avuto modo di avvertire in misura nettissima la sostanziale diversità che, anche sotto il profilo strettamente cinematografico, divide i cechi dagli slovacchi. I primi assai più razionali, ironici e tecnicamente maturi; i secondi divisi fra una febbrile inquietudine fantastica ed una preoccupazione di riscoperta della propra identità nazionale attraverso il folclore. I cechi, pur in un loro orgoglioso modo nazionale, certo i più « tedeschi » fra gli slavi; gli slovacchi influenzati dalla lunga convivenza con i magiari, e dunque assai più fantasiosi e imprevedibili (non a caso Jakubisko, regista sregolato e allucinatorio, è slovacco; non a caso sono cechi i più interessanti fra i registi giovani di istinti ironico-satirici).

Negli uni e negli altri s'avverte un piglio aggressivo e dolorante nel rivolgersi a certe immediate scadenze della realtà nazionale; ma nei cechi (la cui produzione è tuttora prevalente per numero di film e per ovvia predominanza all'interno della vita nazionale, e in particolare per più radicata e antica tradizione cinematografica) l'inquietudine dei giovani, come la espresse la « nova vlnà » negli anni immediatamente trascorsi, e l'impeto nuovo conosciuto, ed in qualche modo anticipato, nel periodo della primavera di Praga, trovano un esito social-politico che è dato di rinvenire assai più frammentato e isolato nel cinema propriamente slovacco.

Venendo più partitamente ai film, converrà forse far cenno dei film slovacchi, meno conosciuti da noi e meno visti nelle rassegne internazionali; anzi, *Uccellini, orfani e pazzi* di Jakubisko è stato proiettato a Sorrento in « prima » mondiale. Proprio da Jakubisko, perciò, converrà pigliar le mosse, poiché si è avuto modo di vedere e rivedere insieme tutti e tre i suoi lungometraggi, e di ricercarvi gli innesti via via sempre più stravolti d'una personalità febbrile e visionaria. *Gli anni di Cristo* preannunciava già un piglio stravolto e aggressivamente febbricitante nel prospettare personaggi e sfondi « realistici » ma resi baluginanti da una sorta di furore distruttivo; *Disertori e nomadi*, sia nella prima parziale lezione proiettata a Venezia sia nell'edizione definitiva proiettata successivamente a Cannes e riproposta a Sorrento, esplodeva già in una fervida e colorita commistione di elementi favolistici, inzuppati orgogliosamente nel minio del folclore slovacco per giungere all'ambizione della « favola » apologetica sul destino dell'uomo; *Uccellini, orfani e pazzi* poi, sospinge la vocazione surrealistica di Jakubisko ai limiti estremi, innestandovi elementi di satira contemporanea disegnati con aspra concitazione, e insieme una sorta di stravagante ostentazione compositiva: l'inquadratura sempre rigonfia di apporti inaspettati, i personaggi immersi in un abbagliante « bric-à-brac » di travestimenti, macerie, animali, follie, proteste, esplosioni visuali. Si ha netta la sensazione che quella inquietudine slovacca a cui prima si accennava, come stimolo di autoscoperta propriamente nazionale, trovi qui gli esiti più clamorosamente percettibili e insieme più difficilmente decifrabili. Non a caso, come si dirà meglio nelle brevi note dedicate ad ogni singolo film, se ne è avuto un orecchiamento diligentemente goliardico e ingenuamente enigmatico con il film di esordio di Havetta, *Festa nell'orto botanico*. Mentre, d'altra parte, quel che d'altro s'è visto di signi-

ficante del cinema slovacco, vale a dire *Le tre figlie* di Štephan Uher, ha ripresentato in termini di duplice polemica (contro le istituzioni religiose e contro la retorica del passato stalinista) l'altro risvolto dell'anima nazionale; che è proprio, sommato ad un istintivo folclorismo sanguigno già richiamato, il tormento di una tradizione cattolicissima (assai più viva che nella Boemia non immemore dei fermenti hussiti), di cui una parte della minoranza slovacca cerca di liberarsi criticamente.

Ancora un rilievo meramente « tecnico ». E cioè che quelle meticolose e scorrevoli eccellenze di prestazione (il bel nitore intagliato del bianco e nero, solo ora corrotto in parte dal colore imposto dalle coproduzioni con l'Occidente; la misura apparentemente casuale e in realtà virtuosistica assai della recitazione) che abbiamo sempre ammirato nel cinema cecoslovacco in generale, sono proprie anche di quello slovacco in particolare. Ma, anche qui, ad un livello insieme più stravolto e più provinciale. È nel cinema ceco, in realtà, che si ritrovano gli archetipi di quel « fascino slavo » assai complesso che ci ha incantato negli anni scorsi: l'ironia sensualistica e la giovialità triste, l'impennata beffarda dei giovani e la meticolosità un po' triste degli anziani, il presentimento della primavera praghese e del socialismo con il volto umano, e gli ultimi guizzi di un'indipendenza creatrice che si intuisce verrà scialbata, se già non lo è, dal burocratismo; così favorevole, tutto sommato, alle coproduzioni evasive con l'Occidente...

I film céchi (1)

FARÁŘŮV KONEC (t.l.: La fine di un parroco) - r.: Evald Schorm - **l.:** m. 2727. (V. altri dati e giudizio di S. Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pag. 96 - I film di Cannes).

Un sacrestano è tentato, segretamente, dal desiderio di essere prete. Si finge prete, anzi, quando in chiesa non c'è nessuno, ed un giorno è costretto dagli avvenimenti a sostenere il gioco. Scopre così che può battezzare un bimbo, senza che nessuno abbia dei dubbi sulla sua personalità. Decide allora di fingersi sacerdote sul serio, parte per la campagna, si installa, fra l'entusiasmo dei fedeli, in un paesino dove la chiesa è priva da anni del parroco, ne prende possesso, celebra, amministra i sacramenti e la dottrina, fra trasalimenti semi-mistici e tentazioni varie. L'esponente comunista del luogo gli muove una guerra spietata ma non riesce a sconfiggerlo. Finché arrivano in paese, per caso, un vescovo indigeno ed un suo ospite, un vescovo negro. I quali finiscono per scoprire l'inganno. Alla fine, il falso prete muore, in chiesa, fra la stupefazione, il rimpianto, l'incredulità dei presenti, vescovi e capo-comunista compresi.

Si pensi, per riassumere il tessuto del film in modi assai rozzi, a un Dio ha bisogno degli uomini *rifatto in termini di farsa che sfiorano, ma con una punta di intellettualismo maligno ovviamente là del tutto assente, il « mondo piccolo » di Guareschi. Come già rilevava Zambetti da Cannes, è evidente in Schorm un certo impaccio nel maneggiare gli strumenti di una tragi-commedia a cui il suo temperamento, forse, non è del tutto congeniale. Del resto il film ha dei risvolti contraddittori, e spesso difficilmente decifrabili sulla sola base della didascalia (a cominciare dai « siparietti » cantati) in cui si ritrova un po' di tutto, con notazioni che possono giustificare rinvii tanto all'« Asino » quanto a Graham Greene e a Tati. Ma è certo, nelle intenzioni, opera assai più seria di quanto possa apparire la sua giocosità ridanciana e grassoccia, dove la figura pomposa del maestro « laico » e comunista è disegnata con mano ancor più pesante e con risvolti ironici ancor più insistiti di quelli usati per il praticante parroco.*

(1) I film d'animazione sono richiamati in calce senza distinzione di nazionalità.

HOŘI, MÁ PANENKO (t.l.: Brucia, ragazza mia - Al fuoco, i pompieri) - r.: Miloš Forman - **sc.:** Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek - **f.** (Eastmancolor): Miroslav Ondříček - **m.:** Karel Mares - **scg.:** Karel Černý - **int.:** Václav Stöckel (l'anziano capo dei pompieri), Josef Svět (il vecchio), Jan Vostrčil (il presidente del comitato del ballo), Josep Kolb (Joseph), František Debelka (il primo membro del comitato), Josef Sebánek (il secondo membro del comitato), Karel Valnoha (il terzo membro del comitato), Josef Rehořek (il quarto membro del comitato), Marie Ježková (la moglie di Joseph), Anina Lipoldová, Alena Květová, Mila Zellná - **p.:** Gruppo creativo Sebor-Bor, Film Studio Barrandov, 1967 - **l.:** m. 2500.

(V. trama e giudizi di A. Savioli, G. Grazzini, L. Pestelli e G.L. Rondi in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, pag. 38; e giudizio di L. Micciché in « Bianco e Nero », 1968, nn. 7/8, pag. 250).

Si è parlato da molti del bozzettismo gentile e gracile del film, e si è ricordato che c'è dietro l'ombra della coproduzione con Carlo Ponti, e le ovvie implicazioni di « commercialismo » che questo comporta. Ma, forse, non si sono messi a sufficienza in luce né i simboli nascosti dietro la favola né la disperata amarezza che scorre sottopelle alla « facile » vocazione buffonesca: un mondo disperatamente arreso e torvamente piccolo-borghese, un mondo di uomini di mezza età brutti e impacciati, di ragazze tondamente imbarazzate o furbesche, di vecchi dirupati e sconsolati. E' il risvolto criticamente populista dell'animo di Forman, Passer e dello stesso Papoušek, presente a Sorrento anche con il suo film d'esordio.

KOČÁR DO VÍDNĚ (t.l.: Carrozza per Vienna) - r.: Karel Kachyňa - **sc.:** Karel Kachyňa, Jan Procházka - **f.** (Cinemascope): Josef Illík - **m.:** Jan Novák - **int.:** Iva Janžurová (Krista), Jaromír Hanzlík (il soldato giovane), Luděk Munzar (il soldato ferito) - **p.:** Film Studio Barrandov - **l.:** m. 2160.

E' uno dei due film (l'altro, come è detto, è Cronaca morava*) ritirato all'ultimo momento dal cartellone ufficiale ad opera del governo cecoslovacco, non si è compreso bene se per sfiducia « ideologica » nei confronti dell'opera o per censura nei confronti degli autori, o per entrambi i motivi. In realtà l'apologo pacifista del film è, in fondo, assai banale, ancorché stilato con commovente onestà e tradizionale proprietà di stesura. Non si vede a chi possa far paura un film del genere, e come.*

NEJDRÁSNĚJŠÍ VĚK (t.l.: L'età più bella) - r.: Jaroslav Papoušek - **f.:** Josef Ort-Šnep - **scg.:** Karel Černý - **m.:** Karel Mares - **int.:** Jan Stockl (Hanzlik), Anna Pisariková (Kulhanková), Hana Brejchová (la modella Vranova), Josef Šebánek (Vosta), Ladislav Jakim (Ada), Vladimír Šmeral (il professore), Věra Křesadlová (Zuzana), Milada Ježková, Jiří Sýkora - **p.:** Gruppo creativo Feix-Brož, Film Studio Barrandov, 1968 - **l.:** m. 2150.

In un'accademia di belle arti coesistono i giovani studenti di scultura e i loro modelli; vecchietti rabbiosamente intenti a strappare una « posa » (e fra questi il vecchissimo signor Hanzlik, che russa troppo forte durante il lavoro), una giovane moglie che, naturalmente, posa nuda e fa ingelosire il marito, un operaio che deve simulare l'atteggiamento d'un guerriero intento a gridare « urrah » e finisce quasi con lo slogarsi la bocca, eccetera.

Già sceneggiatore di Forman e di Passer, Papoušek esordisce qui con un film sapidamente « borghese », un film, lo si vede assai bene, più da scenarista che da regista, animato da piccole continue trovate visuali e verbali, che sfiorano la « gag » e s'arrestano alle soglie del bozzetto. Ne vien fuori il ritratto smozzicato di un paese bonario e disordinato, vivo e provinciale, una scuola pre-contestataria, con un insegnante enfatico e trombone, studenti vagamente pigri, e operai rigonfi e pre-zoliani che cantano nelle

osterie rimpinzandosi di birra e correndo rischi idioti per sbirciare dalle finestre una modella nuda. Un cinema amaro e cordiale, ammiccante, un po' goliardico e un po' post-populista, tutto sommato assai godibile nella sua bonarietà malignetta e senza pretese, forse meno ingenua di quanto appaia.

O SLAVNOSTI A HOSTECH (t.l.: La festa e gli invitati) - r.: Jan Němec.

(V. giudizi di G. Gambetti, G.M. Guglielmino, G. Grazzini, G. Biraghi, L. Pestelli, A. Savioli, P. Bianchi, G.L. Rondi, D. Zanelli in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, pagg. 4, 33-38; giudizio di L. Micciché in « Bianco e Nero », 1968, nn. 7/8, pag. 250; altri dati e giudizio di E. Comuzio in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, pagg. 86, 99).

Non c'è molto da aggiungere a quanto è stato detto di questo film mirabile nella sua trasparente enigmaticità, gioiello di concisione che personalmente finirei col preferire a Diamanti della notte. *Dove l'esercitazione era stilisticamente più virtuosistica e il tessuto più smagliante, ma che non possedeva quel che è veramente il fascino riposto de* La festa e gli invitati: *e cioè il pieno accordo fra il minuto particolare realistico e l'ossessiva polivalenza misteriosa e lucida degli atti persecutori.*

ROMANCE PRO KŘIDLOVKU (t.l.: Romanza per una cornetta) - r.: Otakar Vávra - **l.:** m. 2399.

(V. giudizio di L. Autera e altri dati in « Bianco e Nero », 1967, nn. 7/8/9, pagg. 178, 180, 184).

Giudizio ampiamente motivato, ma a mio avviso un po' indulgente, quello di Autera, per un film manierato nella sua evocazione di uno sfortunato amore giovanile, e pesantemente « poetistico » nei raccordi introduttivi.

ROZMARNÉ LÉTO (t.l.: Un'estate capricciosa) - r.: Jiří Menzel - **int.:** Rudolf Hrušinský (Důra), Vlastimil Brodský (il maggiore), František Rehák (il parroco), Míla Myslíková (Důrová), Jana Drchalová (Anna), Jiří Menzel (il funambolo) - **p.:** Gruppo creativo Šmída-Fikar, Film Studio Barrandov, 1967 - **l.:** m. 2080.

(V. giudizio di G. Gambetti in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, pag. 7; giudizio di G. Grazzini in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, pagg. 21-23; altri dati e giudizio di G. Zaro in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, pagg. 79, 83).

Menzel si diverte, e la sua interpretazione nel ruolo dell'acrobata è risolta con una beffarda, scivolosa trasognatezza che torna tutta a sua favore. Ma dietro il gioco s'avverte anche una sorta di stanchezza; il premio ricevuto a Karlovy Vary è un incoraggiamento all'autore, certo, ma anche un suggello malinconico ad un temperamento di realista fiabesco che si sfoga in una sorta di fellinismo sensualistico e ammiccante, per comodo suo e altrui, si direbbe.

SPALOVAC MRTVOL (t.l.: L'uomo che cremava i cadaveri) - r.: Juraj Herz - **sc.:** Ladislav Fuks, Juraj Herz, dal romanzo omonimo di L. Fuks - **f.** (panoramico): Stanislav Milota - **scg.:** Zbynek Hloch - **int.:** Rudolf Hrušínský (Kopfringl), Vlasta Chramostová (sua moglie Lakmé), Jana Stehhová (sua figlia Zina), Milos Vognic (suo figlio Mili), Ilja Prachar (Walter Reinke), Jiří Menzel (il signor Dvorak) - **p.:** Gruppo creativo Sebor-Bor, Film Studio Barrandov, 1969 - **l.:** m. 2729.

Mentre in Cecoslovacchia s'approssima la guerra, il bravo signor Kopfringl continua il suo amato mestiere di crematore di cadaveri, attività che coltiva da vent'anni con zelo e con passione. E' un padre scrupoloso, ed un marito rispettoso delle forme. Poi, frequentando un amico nazista, scopre anche di avere sangue tedesco nelle vene (come il suo cognome rivela). L'idea di appartenere ad una razza superiore, destinata a dominare la terra, si salda nella sua mente con una « riscoperta » della decisiva importanza del suo mestiere. Stermina la famiglia (la moglie ha sangue ebraico nelle vene) e fra un'allucinazione e l'altra, in cui immagina di essere il Dalai Lama, si avvia a progettare, per i tedeschi, un immenso sistema di cremazione, funzionante a pieno ritmo e ad alto livello produttivo...

Herz (classe 1934, studente alla « Facoltà di teatro » delle marionette, regista e attore) ha diretto in precedenza un mediometraggio e due lungometraggi, il poliziesco Znamen í raka (t.l.: Il segno del cancro, 1966) *e la commedia musicale* Kulhavy Dabel (t.l.: Il diavolo zoppo, 1968). *Qui ha illuminato a tratti, con un vigore turgido e rabbioso, il meccanismo, nel resto originario articolato nei termini di un monologo, entro cui situare una demenza collettiva richiamata dalla diligente operosità del « buon » crematore. Film diseguale e in certo modo ambiguo, rivela tuttavia un suo piglio lucidamente stravolto, un macabro sensualismo barocco, tipicamente ceco, nel gusto dell'illuminazione e della narrazione (il protagonista è il famoso Hrušinský, quello di* Onore e gloria, *che a Sorrento si è visto in diversi film, e rivela tutta la maestria di un rotondo e virtuosistico talento d'attore teatrale).*

UKRADENÁ VZDUCHOLOĎ (t.l.: Il dirigibile rubato) - r.: Karel Zeman - **ass. r.:** Milan Vácha - **sc.:** Radovan Krátký, Karel Zeman, dal romanzo di Jules Verne - **f.** (colore e bianco e nero, Cinemascope): Josef Novotný - **scg.:** Jaroslav Krška - **c.:** Jan Kropáček - **m.:** Jan Novák - **int.:** Michal Pospíšil (Jakoubek Kurka), Januš Bor (Tomáš Dufek), Jan Čížek (Martin), Josef Stráník (Pavel), Jan Malát (Petr), Jitka Zelenohorská (Katka), Čestmír Randa (Findejs), Josef Větrovec (il capitano), Rudolf Deyl (Tenfield), Jaroslav Mareš, Jana Sedlmajerová (la segretaria Renata), Miroslav Holub (Dufek), Eduard Kohout, Karel Effa - **d. p.:** Peter Čapek, Zdeněk Stibor - **p.:** Gruppo creativo Švabík-Procházka, Film Studio Barrandov e Gottwaldov, 1967 - **l.:** m. 2452.

(V. giudizio di A. Pesce in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, pag. 67 - Festival di Rimini).

VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI (t.l.: Tutti i miei buoni compatrioti - Cronaca morava) - r.: Vojtěch Jasný - **f.** (colore): Jaroslav Kučera - **scg.:** Karel Lier - **c.:** Ester Krumbachová - **int.:** Radoslav Brzobohatý (František), Vladimír Menšík (Jozka Pyřk), Vlastimil Brodský (Očenáš), Václav Babka (Franta Lampa), Jiří Koutný (Bertin), Karel Augusta (Joza Trně), Václav Lohniský (Zejvala), Ilja Prachař (Plecmera), Josef Hlinomaz (Frajz), Helena Růzicková (Božka), Vera Galatíová (Frantova Žena), Jaroslava Vysloužilová - **p.:** Gruppo creativo Šmída-Fikar, Film Studio Barrandov, 1968 - **l.:** m. 3273.

(V. altri dati e notizie in « Bianco e Nero », 1968, nn. 7/8, pagg. 96-97 - Festival di Cannes).

La vita di un piccolo villaggio della Moravia contadina attraverso alcune tappe decisive della recente storia cecoslovacca. Maggio 1945: liberazione, festeggiamenti fra amici, nasce l'amore fra Bertin e la Vedova Allegra; primavera 1948: gli abitanti sono divisi politicamente, si comincia a costituire la cooperativa agricola, nascono i primi profittatori e si radicano i primi odi; giugno 1949: combattenti segreti anticomunisti preparano una imboscata, ma ne rimane vittima l'ignaro Bertin. Compaiono militi della Milizia Popolare e della polizia segreta; luglio 1951: ultimi arresti, si conclude il dramma di Jozka, ladro recidivo che per liberarsi dal carcere si ustiona, si infetta e muore: la Vedova Allegra porta sfortuna; autunno-inverno 1951: Zasinek, tormentato da un senso di colpa per aver a suo tempo ripudiato la moglie ebrea, si confessa e poi viene aggredito

da un toro e ucciso. Nessuno vuol diventare socio della cooperativa agricola, malgrado le pressioni ufficiali, perché il presidente è un inetto e un ladro. František, il più coraggioso e rispettato del villaggio, lo dice davanti a tutti; giugno 1952: la polizia arresta František. D'inverno questi fugge e ritorna a casa, ammalato. Si salva e il resto della pena gli viene condonato. Inizialmente rifiuta di entrare nella cooperativa e riprende, con pochissimi mezzi, a lavorare la terra per suo conto. Poi, proprio lui, nel cui nome tutti hanno sempre rifiutato di subire l'imposizione, accetta il posto di presidente del « collettivo » agricolo; epilogo: il tempo è passato, molti dei protagonisti sono morti, i vecchi odi si sono illanguiditi, l'organista Očenáš — uno dei comunisti più impegnati, che nel primo dopo guerra aveva dovuto lasciare il paese fra l'ostilità dei contadini — torna, per rivedere František che gli era amico. Ma František è morto. Sua figlia, a cui Očenáš aveva insegnato i primi rudimenti di musica, è divenuta una concertista; una nuova generazione vive nel villaggio.

Come si è detto, il film è stato presentato solo alla stampa, e ritirato dal cartellone « pubblico » senza una motivazione ragionevole. Si tratta di un'opera assai distesa nei colori e nei toni, splendidamente fotografata, liricamente « contadina ». Il suo discorso politico è esplicito e assai coraggioso. Anche se, nella sostanza, svela i termini di un accomodamento lirico (il tempo passa, una nuova generazione succede ad un'altra, il villaggio sopravvive ma muta, eccetera) tutto sommato meno aspramente polemico di quanto non sembri a prima vista. Ha comunque diversi momenti assai belli e intensi, e la lucidità di affrontare le sofferenze di un passato recente con larga evocazione romanzesca (fra il « best-seller » e il « pamphlet »).

ZERT (t.l.: Lo scherzo) - r.: Jaromil Jireš - **scg.:** Leos Karen - **int.:** Josef Somr (Ludvik Jahn), Jana Ditětová (Helena), Luděk Munzar (Pavel), Evald Schorm (Kostka), Věra Křesadlová (Brožova), Jaromir Hanzlík (il sottotenente), Jaroslava Obermeirová (Markéta) - **p.:** Gruppo creativo Šmída-Fikar, Film Studio Barrandov, 1968 - **l.:** m. 2235.

(V. altri dati e giudizio di G. Carancini in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pagg. 111-112 - Festival di San Sebastiano).

Nel dopoguerra, fra canti ed entusiasmo rivoluzionario, lo studente Ludvik Jahn invia per scherzo ad una ragazza troppo zelante una cartolina dove ha scritto, fra l'altro, « l'ottimismo è l'oppio dei popoli. Viva Trotsky » (non è trotskista, anzi non ha mai letto una riga di Trotsky, il suo è un ghiribizzo goliardico). Viene espulso dall'Università, condannato a lunghi anni di servizio fra i « neri », i soldati dei battaglioni di disciplina, e in miniera. Molto tempo dopo, quando si è rifatto una vita modesta, conosce per caso la moglie di quel suo compagno d'università che ha condotto il « processo » ed è il principale responsabile dell'esecuzione. Ne diventa l'amante, per vendicarsi, e scopre troppo tardi che i due sono separati. Neppure in questo modo riesce a rifarsi d'una vista distrutta.

Non so quale fosse il finale a cui allude Carancini nel suo servizio da San Sebastiano. Quello visto a Sorrento è aspro e volutamente « sgradevole », e assai coerente, come tutto il film, in cui la complessa carica polemica del romanzo, assai più sfumata e articolata, diventa rabbiosa e secca, esplicita e inequivocabile. È forse il miglior film visto a Sorrento, e certo uno dei più stimolanti. Dopo Il grido (Křik, 1963), *Jireš si riconferma qui regista personale e lucidissimo. I ritratti sono sprezzanti e impietosi: la retorica canora e celebrativa del primo dopoguerra, la desolazione della provincia rivisitata, la retorica bolsa di un tempo e di ora, la durezza sadica dei battaglioni di disciplina, la furbizia integrata del compagno d'università, divenuto influente, ricco e soddisfatto: un quadro polemico ed una testimonianza più che significativa.*

BALLADE O SIEDMICH OBESENICH (t.l.: La ballata dei sette impiccati) - r.: Martin Hollý - **s.:** da una novella di Leonida Andrejev - **sc.:** Tibor Vichta - **f.:** St. Szomolanyi - **m.:** Zdeněk Liška - **int.:** Emilia Vašáryová, Zdena Grúberová, Ivan Mistrík, Milan Kiss, Karol Spišák, Viliam Polóny, Igor Čillík - **p.:** Televisione Cecoslovacca, Bratislava, 1968 - **l.:** m. 1800 - Originale televisivo.

In prigione sette persone, cinque uomini e due donne, attendono di essere giustiziate. Due sono stati condannati per delitti comuni, ma gli altri cinque per motivi politici, come responsabili di un attentato del resto non riuscito. Ognuno, nella propria cella, negli incontri con i familiari, nell'ansia dei ricordi e del presente, riesamina il proprio passato, analizza i propri sbagli, il proprio terrore, il proprio coraggio. Quando si ritrovano davanti al boia, i sette si abbracciano come fratelli.

KROTKA (t.l.: La mite) - r.: Stanislav Barabáš - **s.:** dal racconto di Fëdor Dostoevskij - **sc.:** Stanislav Barabáš - **f.:** St. Szomolányj - **m.:** Zdenek Liška - **arr.:** I. Vanicek - **mo.:** M. Remen - **int.:** Magda Vasaryová, Ctibor Filcik, Olga Adamciková, Aana Slivková, Anton Mrvecka - **p.:** J. Kiss per Film Tele, Bratislava, 1967 - **l.:** m. 2343 - Originale televisivo. Gran Premio al Festival del Film Televisivo di Montecarlo, 1968.

E' il ritratto di una ragazza all'apparenza mite e docile, ma in realtà fredda e calcolatrice. Vittima di parenti ostili e gretti, sposa un usuraio assai più anziano, che essa tradisce con un ufficiale. Quando la ragazza si accorge che tutti i suoi calcoli ed i suoi piani per raggiungere una posizione di stabile benessere e di rilievo sociale sono falliti, si uccide.

Si tratta, come si è specificato, di due originali televisivi, presentati fuori selezione. In entrambi, la derivazione letteraria e l'ambientazione ottocentesca sono colte dagli autori con obbediente osservanza e con scrupolosa sensibilità narrativa. L'ibrida natura del telefilm (un film come gli altri, è vero; eppure maggiormente condizionato nella durata e, in fondo, nella stesura, che deve o dovrebbe tener conto delle dimensioni del piccolo schermo) si rivela qui sopportabilissima, se si accetta l'interesse insieme rievocativo e largamente « spettacolare » dell'insieme. Cadenzata recitazione in costume ottocentesco, probità di caratteristi, confezione ambiziosa nei limiti di una diligente divulgazione: si tratti dei condannati a morte della novella di Andrejev e dell'anziano marito e della giovane moglie avida di Dostoevskij, la « riduzione » è civilmente e nobilmente impersonale e scorrevolmente ovvia.

SLAVNOST V BOTANICKÉ ZAHRADĚ (t.l.: Festa nell'orto botanico) - r.: Elo Havetta - **sc.:** Lubor Donhal - **f.** (colore): Josef Simonič - **m.:** Zdeněk Liška - **int.:** Slavoj Urban, Jiří Sýkora, Anna Slivková, Marta Rašlová, Viola Kováčová, Zuzana Cigánová, Dušan Blaškovič, Vincent Sikula - **p.:** Alexej Artim per il 1° gruppo di produzione dello Studio Kratkic Filmov, Bratislava-Koliba, 1969.

Debutto nel lungometraggio di un regista trentunenne (è nato in Slovacchia, a Velkè Vozokany, il 13 giugno 1938) di cui vengono menzionati nel catalogo alcuni mediometraggi precedenti, a carattere documentario, dei quali non posso citare i titoli che in italiano: Santa Giovanna, 34 giorni di quiete assoluta, Prognosi O. *Vi si dice anche che, dopo* Festa nell'orto botanico, *egli sta coltivando diversi progetti, sia propriamente cinematografici sia televisivi, e si accinge a girare un secondo lungometraggio,* La maglietta, *da un soggetto di Ludvik Askenazy. In quando al primo film si tratta d'un tentativo, intellettualisticamente ingenuo, di disegnare una sorta di « folle » favola agreste sul filo d'una dubbia invenzione poetica: un treno che giunge in un paesino slovacco e, in particolare, una sorta di barbuto pellegrino francese che con quello vi sbarca, creando intorno*

a sé un'atmosfera di festa perenne e di eccitata baldoria. Il film è frantumato in mille minuti rivoli romanzeschi in cui risulta difficile mettere un filo di logica e gettar l'amo d'un appiglio per tentare un riassunto. Sorta di « feérie » luminosa, enigmatica e goliardicamente dissestata, nelle intenzioni dell'autore dovrebbe rappresentare un omaggio al cinema francese primitivo (il treno dovrebbe far pensare ad Arrivée d'un train en gare de La Ciotat) *e più largamente un omaggio a René Clair. Forse al Clair surrealista degli inizi? È difficile capirlo, anche se l'indicazione del nome del regista francese è uscita proprio dalle dichiarazioni che lo stesso Havetta ha reso nella conferenza-stampa a Sorrento.*

TRI DCERY (t.l.: Le tre figlie) - r.: Štefan Uher - **s.:** Alfonz Bednár - **sc.:** Alfonz Bednár, Štefan Uher - **f.** (Cinemascope): Stanislav Szomolányi - **m.:** Ilja Zeljenka - **scg.:** Anton Krajčovič - **int.:** Alžběta Štrkulova (Clemencia), Stanislava Strobachová (la madre superiora), Hana Kováčikova (Marka), Josef Čierny (il padre), Věra Tichánkova, Alžběta Bárthová-Pietrová, Pavel Chrobak, Mária Sykorová, Ivan Rajniak (l'agronomo Demko), František Bubik, Dušan Blaškovič (il presidente della cooperativa), Milan Fiabane, Vladimir Kostic - **p.:** Jan Svikryha per il Gruppo Albert Marencin, Karol Bakos, Bratislava-Koliba - **l.:** m. 2450.

Da una ballata medioevale slovacca, convenientemente riadattata, è stato tratto questo apologo ironico, a doppio taglio, sull'avventura di un padre che ricerca le tre figlie, variamente disperse. In realtà, il film è soprattutto una rievocazione del periodo postbellico, in cui da un lato veniva condotta un'aspra lotta contro i conventi e le comunità religiose, costrette ad abbandonare i conventi ed a lavorare la terra a guisa di « gruppi religiosi » di lavoro; e dall'altro la campagna di collettivizzazione si colorava di tutti gli eccessi del burocratismo e dell'assolutismo. Da un lato alcune delle suore più giovani abbandonano velo e soggolo e scoprono le gioie della libertà; dall'altro i funzionari del partito gareggiano in sospettosa goffaggine.

Štefan Uher (Prievidze, 4-7-1930) è solitamente considerato, sin dai tempi di Slnko v sieti (*t.l.:* Il sole nella rete, *1962), l'innovatore del cinema slovacco contemporaneo; assai spesso è tentato da una tematica di tipo religioso, o para-religioso. Come ha dimostrato in* Organ *(t.l.:* L'organo, *1964) e nel più recente* Geni *(t.l.:* I demoni, *1969) presentato alla Mostra di Venezia (non conosco* Panna Zázračnica [*t.l.:* La vergine miracolosa] *del 1966, ma non sembra che sia andato molto fuori dei suoi interessi abituali). Qui, in particolare, la sua polemica svicola sui due fronti, con un realismo ironico che denota buona padronanza dell'immagine e solida tendenza al racconto-apologo. Il discorso di Uher è, palesemente (e per sua stessa dichiarazione, resa a Sorrento), di intenti « demistificanti » nei confronti di due dogmatismi (quello, antichissimo, religioso e quello, recentissimo, social-politico) assai trasparente. Tuttavia per essere compreso appieno, esigerebbe, ancora una volta, una migliore conoscenza del folclore nazionale.*

KRISTOVE ROKY (t.l.: Gli anni di Cristo) - r.: Juraj Jakubisko - **sc.:** Lubor Dohml, Juraj Jakubisco - **f.** (bianco e nero e colore): Igor Luther - **scg.:** Ivan Váníček - **m.:** Wiliam Bukový - **int.:** Jiří Sýkora (Juraj), Jana Stenhová (Jana), Vlado Müller (Andrej), Miriam Kantorková (Marta), Mária Sykorová, Viktor Blaho, Zdeněk Jiří Stenho, Robert Krasný - **p.:** Alexey Artim per il 1° Gruppo A. Marncink, K. Bakos, Bratislava-Koliba, 1967 - **l.:** m. 2700.

(V. giudizio di E. G. Laura in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, pag. 6, e giudizio di J. Burvenich in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, pag. 50).

ZBĚHOVÉ A POUTNÍCI (t.l.: Disertori e nomadi) - r.: Juraj Jakubisko.
(V. dati e giudizio di S. Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pag. 95).

PTÁČKOVÉ SIROTCI A BLÁZNI (t.l.: Uccellini, orfani e pazzi) - r.: Juraj Jaku-

bisko - **sc.**: Juraj Jakubisko, Karol Sidon - **f.**: Igor Luther - **m.**: Zdeněk Liška - **scg.**: Anton Krajcovič - **int.**: Jiří Sýkora (Yorik), Philippe Avron (Andrej), Magda Vasaryová (Marta), Milan Beran (il proprietario della casa) - **p.**: Jan Tomaskovic per Bratislava-Koliba, Como Film (Parigi), 1969.

Yorik e il suo amico Andrej, fotografo, vivono in un loro mondo allucinato e provvisorio, in una strana casa diroccata, popolata di uccellini svolazzanti, in una dimensione febbrile e onirica, a cui si mescola una sorta di strano monaco, che suona il pianoforte e alterna mille travestimenti. Un giorno una giovane, Marta, si unisce ai due amici, che vivono con lei attimi coloratissimi e assurdi d'una esistenza reinventata minuto per minuto fra bizzarrie d'azione e sussulti verbali. L'unione fra Yorik e Marta porta ad una rottura momentanea fra i tre, e Yorik scaccia la donna. Poi ritornano a vivere insieme in campagna, su un'auto rubata, finché non vengono arrestati. All'uscita di prigione, il loro fantasioso rapporto gli sembra ormai privo di fascino. Marta aspetta un bimbo da Andrej e Yorik li lascia. Oniricamente, si incontra con Marta e la uccide nell'amplesso. Poi quando ritorna nella casa che è chiusa, Yorik accende un rogo beffardo, si lega al collo il busto dell'eroe nazionale slovacco Milan Rastislav (troneggiava nell'appartamento informe e ad un certo punto Yorik s'era persino persuaso che fosse suo figlio), si getta in acqua e annega.

Bandiere strappate e rotoli minacciosi di pellicola addobbati sul corpo come pendagli, un porcospino (o un riccio?) con una candela accesa infilzata nel corpo come un assurdo ex-voto animalesco, travestimenti buffoneschi e sguardi stralunati su una realtà sbriciolata, dove gruppetti di bambini deficienti posseggono la stessa terribile tristezza folle della casa svolazzante di uccellini o delle prospettive volutamente demenziali del triplice rapporto con il mondo. La « felicità » surreale e surrealista dei personaggi (Jiří Sýkora, che fu già il protagonista de Gli anni di Cristo, *è altrettanto felicemente stravolto e stralunato qui quanto lo fu allora, e il francese Philippe Avron gli tiene bordone con equivalente scioltezza) ribadisce evidentemente un discorso già iniziato nei primi due film e qui portato agli estremi: il rifiuto della realtà, l'allegoria impregnata di follia surrealista, la tendenza febbrile a cospargere il film di simboli di irrisione, in breve la fuga clamorosa lungo i binari di un folclore stravolto ed estetizzante oltre ogni confine di « impegno », oltre ogni possibilità di essere inchiodati alla connotazione genericamente evasiva, o moderatamente ironica concessa a tanto cinema ceco e slovacco, lievita di film in film con una determinazione ansiosa. Non è facile cogliere inequivocabili caratteri distintivi di rifiuto ed insieme di clamoroso compiacimento formalistico. La crisi del protagonista nel primo film, la triplice allegoria della morte nel secondo, lo sbriciolamento della « normalità » nel terzo assume un carattere di compatta e stridente protesta personale. Va detto che converrà sospendere il giudizio definitivo su questo bizzarro autore fino a quando non sarà possibile conoscerlo meglio; e si precisa qui che proprio di* Uccellini, orfani e pazzi *si è vista a Sorrento la copia originale senza didascalie. Integrata poi, nella proiezione per il pubblico, di una traduzione al microfono, che non ha certo consentito la lettura parallela propria della sottotitolazione.*

Claudio G. Fava

Si aggiungono qui, per completare il testo, i titoli dei film d'animazione, alcuni famosi e premiatissimi, e dei cortometraggi documentari elencati nel programma ufficiale degli incontri.

Film d'animazione:

Jirí Trnka: Spalicek (t.l.: L'anno ceco, 1947); **Staré povesti české** (t.l.: Antiche leggende ceche, 1953), **Kyberneticka babicka** (t.l.: La nonna cibernetica, 1963), **Archandel Gabriel a paní Husa** (t.l.: Larcangelo Gabriele e la signora Oca, 1965), **Ruka** (t.l.: La mano, 1966).

Hermina Tyrlová: Vzpoura hraček (t.l.: La rivolta dei giocattoli, 1947), **Ukolébavka** (t.l.: Ninna nanna, 1948); **Nepovedeny panáček** (t.l.: Il burattino mal riuscito,

1952); **Uzel na apesniku** (t.l.: Il nodo al fazzoletto, 1959); **Kulicka** (t.l.: La biglia, 1963); **Vinena pohádka** (t.l.: Racconto di lana, 1964); **Vaňocni stromecek** (1968):
Jirí Brdečka: Proč se usmivas Mono Liso? (t.l.: Perché sorridi Monna Lisa?), **Spatne namalovana slepice** (t.l.: Una gallina mal dipinta), **Rozum a cit** (t.l.: La ragione e l'estro), **Slowce M** (t.l.: La lettera M), **Pomsta** (t.l.: La vendetta).
Zdenek Milre: Samtka (t.l.: La bella vellutata), **Mesicni pohadka** (t.l.: Racconto della luna).
Ivan Renc: Mec (t.l.: La spada).
Vladimir Lehky: Ptaci kohaci (t.l.: Uccelli strani).
Bretislav Pojar: Lev a psinicka (t.l.: Il leone e la canzone), **Uvodni slovo pronese** (t.l.: L'oratore).

Cortometraggi documentari

L'acqua e il lavoro di Martin Slivka (B. & N.; 9'30")
Chlapi z gaderskej doliny (Il ragazzi della val di Gader) di Lidislav Kudelka (B. & N., 10')
Koloman Sokol di Josef Zachar (B. & N. e colori, 10'30")
L'art naif di Vlado Kubenko (col. 10'30")
La marcia di Ivan Hustava (B. & N., 11')
La messa di Dušan Hanák (B. & N., 11'30")
Il decesso di Martin Slivka (B. & N., 27')
Piesen o Bardejouskom Egidiovi (Canzoni su Egidio di Bardejov) di Pavel Miškuv (colori - 18')
Posledni Trik (L'ultimo trucco) di Jan Švankmajer (B. & N., 12'28")
O mosto na slunci (Un posto al sole) di František Vystricil (B. & N., 7')
Kouzelny svet Karla Zemana (Il magico mondo di Karel Zeman) di Ždenek Rozkopal
Ecce Homo di Bruno Šefranka (colori - 9')
Tri z Arezza (Tre d'Arezzo) di Josef Kořán (colori - 9')
Historiae naturae di Jan Švankmajer (9')
Gladiatori XX di František Papoušek (B. & N.)
Nedele na Hluboke (Una domenica a Hluboka) di Jiří Papoušek (B. & N., 12').

La dodicesima edizione del « Gran Premio Bergamo » — Concorso Internazionale del Film d'Autore — che si doveva svolgere dal 7 al 14 settembre 1969, è stata « contestata » e non si è effettuata. Daremo la cronaca precisa degli avvenimenti, rifacendoci brevemente anche alle loro cause più lontane.

Il « Gran Premio Bergamo » nasce nel 1958 ad opera di Nino Zucchelli, critico d'arte, organizzatore, documentarista, che è il direttore fisso di tutte le edizioni e partecipa alla selezione e alla premiazione dei film. I due critici cinematografici cittadini, informati dell'iniziativa al momento dell'annuncio pubblico, fanno presenti le loro riserve sull'opportunità della manifestazione, che si basa su una formula (« film d'arte e sull'arte ») quanto meno equivoca (e che verrà continuamente modificandosi, anno per anno, fino a consolidarsi nel 1966 in quella del « film d'autore »). Le riserve non sono ascoltate: d'allora in poi Zucchelli deciderà sempre da solo. A molti pare che la sua meta sia quella, fin dai primi anni, di fare semplicemente concorrenza alla Mostra di Venezia. Salvo che per una retrospettiva del 1968, gli esponenti della cultura bergamasca non vengono mai invitati a collaborare. Le riserve e le inquietudini crescono col passare degli anni in buona parte dell'opinione pubblica cittadina, che si trova di fronte a troppi film pretenziosi ed inutili, è tagliata fuori dalla comprensione del parlato dei film stranieri (non esiste alcun sistema di traduzione fino al 1968), e soprattutto trova sproporzionati i risultati in rapporto agli sforzi. Il « Gran Premio » è un assegno di cinque milioni, più altri premi per altri cinque milioni, più le spese per l'organizzazione, più gli emolumenti ecc.: una cifra nell'insieme assai considerevole e che, pur essendo formata dai contributi del Governo e di alcuni Enti pubblici locali, non verrà mai resa nota, come non verranno mai resi noti i bilanci delle singole edizioni.

Dei due giornali cittadini, quello cattolico (*L'Eco di Bergamo*) sostiene la manifestazione; quello industriale (*Giornale di Bergamo*) è in posizione critica. Il 1° ottobre 1963 pubblica una pagina di « bilancio consuntivo » delle prime sei edizioni, titolo: « Il festival dei film inutili e dei milioni gettati al vento ».

Non possiamo ora entrare nel merito della « dignità » dei film premiati; ci limitiamo a darne qui i titoli: *Sotto la maschera nera* di Paul Hasaerts (1958), *Mondo nascosto* di Robert Snyder (1959), *Ritmo del porto* di Wilhelm Hart (1960), *Tempo di paganesimo* di Peter Kass (1961), *Il mago* di T. Makarcynski (1962), *O.K. End Here* di Robert Frank (1963); cui seguono: *Gioco degli scacchi con Marcel Duchamp* di Jean-Marie Drot (1964), *Barriera* di Jerzy Skolimowsky (1966) e *Le margheritine* di Vera Chytilova (1967). Nel 1965 e nel 1968 il Gran Premio non viene assegnato.

Le ragioni del dissenso (ancora circoscritto) sono di carattere amministrativo e di carattere culturale: si rimprovera a Zucchelli di tenere la manifestazione come un suo feudo personale, e di condurla con criteri aristocratici e sdegnosi di ogni preoccupazione culturale (scelta estetizzante, rifiuto di dibattiti, ecc.). In un « Incontro sulla cultura cinematografica a Bergamo » del dicembre 1966, organizzato da tutte le associazioni culturali della città, Sandro Zambetti — responsabile del « Circolo Donati », di ispirazione cattolico-barricadiera — spara le prime bordate pubbliche contro il Gran Premio Bergamo, cosa che continuerà poi a fare con costanza, ma senza raccogliere alcuna reazione, dalle colonne di *Selebergamo*, notiziario quindicinale del Circolo nominato.

La questione viene messa in piazza l'11 novembre 1968 in un pubblico dibattito organizzato dal Centro Studi Cinematografici con la collaborazione di altri enti (Circolo Donati, Cineforum, Astrolabio, Circolo Gramsci), relatori i critici Colombo, Comuzio, Morandini e Zambetti. Tema del dibattito: « Sono impiegati bene i milioni del Gran Premio Bergamo? ». Il convegno viene con-

cluso da una mozione (cfr. *Bianco e Nero*, n. 1/2, 1969, « Notiziario »), inviata poi — senza alcun'eco — a tutte le personalità locali e nazionali interessate.

Subito prima del ferragosto 1969 la stampa locale dirama i primi comunicati della direzione del Gran Premio Bergamo relativi alla preparazione della dodicesima edizione: la novità principale riguarda l'istituzione di un nuovo premio di cinque milioni di lire da assegnare a quel distributore italiano che assumerà nel proprio listino uno dei tre film premiati (primo premio due milioni, secondo un milione e mezzo, terzo un milione). Altre novità: la manifestazione avrà luogo all'Auditorium del Provveditorato agli Studi (Palazzo della Libertà), l'ingresso sarà completamente gratuito, la commissione di selezione sarà staccata, al contrario degli anni precedenti, dalla giuria. Il 19 agosto viene comunicata la formazione della commissione di selezione: Nino Zucchelli Presidente, Alex Banninger (Svizzera), Terenci Moix (Spagna), Samuel Steinman (USA), Corrado Terzi (Italia), membri.

Il 24 agosto e il 3 settembre i giornali cittadini pubblicano due lettere del Centro Studi Cinematografici. Nella prima si critica l'impostazione della manifestazione, affermando « il buon diritto dei bergamaschi che lo vogliono, alla partecipazione a una gestione democratica e non paternalistica del Gran Premio Bergamo, al fine di introdurre, dopo averle ricercate insieme, quelle modifiche che ne giustifichino l'esistenza e la funzione nella democrazia italiana »; nella seconda, dopo aver ribadito le critiche di fondo alla manifestazione, si avanzano alcune precise richieste:

« 1) che nel corso della manifestazione gli organizzatori rispondano di fronte agli spettatori alle proiezioni, in un pubblico dibattito, alle critiche che a più riprese e da più parti sono state loro poste. Si fa notare a questo proposito che una « Tavola Rotonda » fu organizzata il novembre dell'anno scorso su questi problemi: i responsabili opposero il più antidemocratico silenzio ai ripetuti inviti;

2) il CSC chiederà di incontrare il Ministro dello Spettacolo, il Sindaco di Bergamo, il Presidente della Provincia ed il Presidente del Gran Premio Bergamo per presentare loro la propria presa di posizione e per sollecitare una nuova impostazione della manifestazione;

3) Il CSC chiede che nel Comitato Organizzatore siano rappresentate tutte le organizzazioni culturali bergamasche (e non solo le persone che servono a copertura politica) per una gestione democratica, come altri festival stanno facendo. »

La polemica continua il 5 settembre, sempre su *L'Eco di Bergamo*, sulla base di una lettera di risposta al Centro Studi del presidente del Gran Premio (Attilio Vicentini): il C.S.C. riconferma la richiesta di una pubblica assemblea durante il periodo della manifestazione.

La giornata del 5 settembre, antivigilia dell'inaugurazione del Gran Premio Bergamo, è densa di avvenimenti. I giornali pubblicano il nome dei componenti la giuria: presidente è Giancarlo Vigorelli; membri sono i critici cinematografici Walter Alberti (Italia), Felix Bucher (Svizzera), Manuela Gheorghiu (Romania) e José Monleon (Spagna).

Si dice che il ritardo dell'annuncio sia dovuto al fatto che il direttore della manifestazione, prima di trovare critici disposti a far parte della giuria, abbia raccolto una serie imponente di rifiuti. Si dice anche che ci siano delle difficoltà a stabilire il programma delle proiezioni: nonostante il lavoro della commissione di selezione sia concluso da un pezzo, il programma resterà misterioso fino al giorno dell'inaugurazione.

Lo stesso giorno 5 settembre nella sede del Circolo Donati si tiene una riunione cui partecipano, oltre ad esponenti di tale circolo, diversi rappresentanti di numerosi enti locali a carattere culturale (Centro Studi, Cineforum, Astrolabio,

Circolo Bernareggi, Circolo Gramsci) ed altri a carattere politico (PCI, PSIUP, gruppi marxisti-leninisti, comitato pacifista, gruppi spontanei, ecc.): prende forma un programma contestativo ma i pareri sono molto diversi. La riunione viene rimandata alla sera seguente.

Intanto il settimanale *ABC* (direttore Corrado Terzi) ha pubblicato un servizio sul Gran Premio Bergamo dal titolo « L'orgasmo è un'estasi azzurra » in cui si annunciano i titoli di diversi film che verranno proiettati in concorso a Bergamo; il tutto condito di fotografie « audaci » e presentato sotto un'ottica particolare, nel senso che per le « scene ardite » e le « situazioni spinte » la « tredicesima edizione di questo festival (in realtà si tratta della dodicesima edizione) promette di essere molto più appassionante di quanto non abbia saputo fare l'ultima Mostra del cinema di Venezia ». Il servizio è firmato da Raimondo Franchetti.

I giornali del 5 pubblicano lettere di lettori sdegnati perché per sapere quali film verranno proiettati a Bergamo devono ricorrere a settimanali non specializzati o perché tali film si annunciano « immorali ». Da questo momento l'atteggiamento del quotidiano *L'Eco di Bergamo* nei riguardi della manifestazione cambia nettamente, e da favorevole si fa critico.

Il giorno 6, vigilia dell'inaugurazione, la Direzione del Gran Premio Bergamo comunica di aver preso accordi con le ACLI e i Sindacati (CGIL - CISL) per ripetere le proiezioni di alcuni film in programma nei tre giorni successivi alla chiusura della manifestazione, sempre all'Auditorium, a beneficio dei lavoratori. Lo stesso giorno, interviene nella polemica anche il Cineforum di Bergamo, spiegando con una circolare i motivi dell'opposizione alla gestione del Gran Premio e avanzando alcune proposte per una riforma democratica:

« 1. - una gestione decentrata assembleare formata dai critici cinematografici e dai rappresentanti dei circoli culturali bergamaschi, con particolare riferimento ai circoli cinematografici;

2. - la pubblicazione dei bilanci;

3. - l'abolizione dei premi: i corrispettivi fondi dovrebbero essere usati per rendere effettiva la distribuzione dei film presentati attraverso i « cinémas d'essai » e un auspicabile circuito non commerciale e per la costituzione di una cineteca del Gran Premio Bergamo a disposizione dei circoli culturali;

4. - l'abolizione permanente dei biglietti d'ingresso e degli inviti.

Il Direttivo del Cineforum, ritenendo che il problema debba interessare ai soci, si propone di porlo in discussione in una prossima assemblea in data da destinarsi. »

La sera dello stesso giorno 6, seconda riunione dei circoli culturali e politici presso il Circolo Donati. I gruppi politici si ritirano ufficialmente, dissociando la loro attività da quella degli enti promotori della contestazione perché l'operazione, così com'è impostata (cioè su criteri squisitamente cinematografici e culturali), non interessa. I gruppi politici, al contrario di quelli culturali, vedono la contestazione al Gran Premio Bergamo come mezzo per una più vasta contestazione alle strutture attuali della società locale e nazionale, e non come fine. Singoli esponenti di tali gruppi politici parteciperanno comunque, a titolo più o meno personale, alle manifestazioni dei giorni successivi. Il critico Sandro Zambetti insiste perché l'occasione non vada sprecata, e viene approvata la sua proposta di intervenire la sera dell'inaugurazione soltanto con la distribuzione di volantini, e di bloccare le proiezioni pubbliche della sera successiva, da sostituire con una assemblea popolare.

Il 7, giorno dell'inaugurazione, i quotidiani cittadini annunciano finalmente

il programma insieme al calendario delle proiezioni, seccamente il *Giornale di Bergamo*, anticipando riserve moralistiche (e censorie) *L'Eco di Bergamo*.

Il programma si articola come segue:

SEZIONE COMPETITIVA DEI FILM D'AUTORE A LUNGOMETRAGGIO

HEAD *di Bob Rafelson - Usa;* SHINJUKU DOROBO NIKKI *di Nagisha Oshima - Giappone;* FEJLOVES *di Péter Bacsó - Ungheria;* DESERTER U.S.A. *di Lars Lambert & Olle Sjögren - Svezia;* STRUKTURA KRYSZTALU *di Krysztof Zanussi - Polonia;* CAPRICCI *di Carmelo Bene - Italia;* SALESMAN *di Albert & David Maysles - U.S.A.;* L'URLO *di Tinto Brass - Italia;* KROS KONTRI *di Purisa Djorjevic - Jugoslavia.*

SEZIONE INFORMATIVA DEL MEDIOMETRAGGIO E DEL CORTOMETRAGGIO D'ARTE

RAPE *di John Lennon & Yoko Ono - Gran Bretagna;* FRANKENSTEIN CUM CANNABIS *di Niko Paape - Olanda;* MERRY CHRISTMAS *di Jerome Hill - U.S.A.;* TRIBUNTL *di Jaromil Jireš - CSSR;* CURRICULUM VITAE *di Brano Ranitovic - Jugoslavia;* LE MIROIR SANS TAIN *di Nadia Werba - Francia;* SCORPION *di Daniel Riché - Francia;* PRELUDE *di John Astin - U.S.A.;* FANTASMATIC *di Ernest & Gisèle Ansorge - Svizzera.*

OMAGGIO ALL'AUTORE GIAPPONESE YASUJIRO OZU

UMARETE WA MITA KEREDO *(1932);* TOKYO MONOGATARI *(1953);* SOSHUN *(1956);* SAMMA NO AJI *(1962);* KOHAGAWA-KE NO AKI *(1961);* HIGANBANA *(1958).*

Viene distribuito un « Programma » a stampa, in grande formato, con dati sui film, un estratto dal Regolamento (da cui si rileva che la sezione competitiva del « cortometraggio d'arte » quest'anno è sparita silenziosamente, e che sono a disposizione della giuria anche tre premi facoltativi oltre a quelli « ufficiali », uno per l'autore del miglior commento musicale e due ai migliori interpreti) ed altre notizie. Il « Programma » pubblica anche la relazione della commissione internazionale di selezione — recante la data del 23 agosto — nella quale viene « considerato con soddisfazione che il Gran Premio Bergamo acquista, nella sua dodicesima edizione, una più elevata e concreta funzione culturale ed artistica rispetto alle precedenti, mediante l'istituzione del Premio per il Distributore italiano che concorre ampiamente a consolidare e a confermare l'efficacia della sua formula, nella quale trovano origine e valorizzazione quelle opere cinematografiche in cui l'individualità creatrice di un artista emerga sulle altre, dando alle stesse indirizzo e carattere ed imprimendo loro ispirazione e significati unitari ».

La manifestazione si apre dunque la sera del 7 con la proiezione — esclusivamente ad inviti — del film americano *Head* (*Testa*). Si tratta di una pellicola un po' alla Richard Lester — che richiama anche certe soluzioni « folli » dei fratelli Marx e di *Hellzapopping* — in cui un complesso di cantanti alla moda, i « Monkees », serve di pretesto al regista Bob Rafelson per sbeffeggiare miti e abitudini del mondo contemporaneo e per prendere addirittura posizione in merito ad istituzioni (Hollywood) e ad avvenimenti (la guerra nel Vietnam). Il film viene apprezzato più per le sue qualità linguistico-figurative che per le sue intenzioni di prendere partito pro o contro (contro, contro!) certi fenomeni del nostro tempo. Mentre in sala, affollatissima di pubblico e di autorità locali, la proiezione si svolge regolarmente, nella piazza antistante l'Auditorium una cinquantina di giovani esprime la sua protesta contro la manifestazione. Qualcuno cerca di puntualizzare la propria posizione facendo interventi con un micro-altoparlante portatile, ma la manifestazione prende una piega marcatamente politica, con cartelli, slogan, pugni chiusi, e le note formule scandite ritmicamente contro i borghesi e la polizia e a favore del potere operaio e di Mao.

Viene distribuito nell'occasione un « manifesto » siglato da un « Comitato di agitazione » che dovrebbe raccogliere tutte le forze impegnate nella contestazione, ma nel quale i promotori si riconoscono soltanto in parte.

In esso, dopo aver denunciato il Gran Premio come una grossolana forma

di copertura e di diversione per la difesa di un sistema alienante, annuncia la volontà del comitato di far sospendere le proiezioni e di giungere a una discussione assembleare.

Lunedì 8, prima giornata di proiezioni ad ingresso libero. I cortometraggi sono programmati per le ore 14,30 (*Curriculum vitae* dello jugoslavo Branko Ratinovic e *Le miroir sans tain* della francese Nadia Werba: un « cartoon » non originale il primo, uno « short » estetizzante ed inutile il secondo) e per le ore 16,30 il lungometraggio (*Salesman*); ma senza avviso il lungometraggio è proiettato subito in coda ai cortometraggi, cosicché i critici che giungono alle 16,30 per vedere il film arrivano giusto in tempo per vedere la parola « fine » (ed è davvero la fine di tutto il festival, perché non ci saranno altre proiezioni).

La proiezione del pomeriggio, cui partecipa un pubblico scarsissimo e freddissimo, più che tutelata è gestita da un vice-commissario di polizia in borghese: si ha l'impressione che la questura — d'altronde assai discreta la sera precedente e le sere successive — abbia preso in mano le redini della manifestazione. Il malumore è accresciuto dal fatto che, per timore di danni, gli apparecchi a transistor per la traduzione simultanea del dialogo sono stati tolti. *Salesman,* regia e produzione degli indipendenti Albert e David Maysles, è un film parlatissimo in un americano « basso » infarcito di irlandese e di « slang », per cui la comprensione del dialogo — che è praticamente tutto il film — salta. Peccato, perché *Salesman* — resoconto sulla dura fatica quotidiana di un gruppo di commessi viaggiatori degli Stati Uniti — ha un suo interesse nel rappresentare con semplicità ed immediatezza, senza lenocinii spettacolari, una condizione di squallida alienazione (anche se appare talvolta sciatto e casuale nella sua volontà di catturare ad ogni costo il quotidiano e la realtà così come si sta svolgendo davanti all'occhio della macchina da presa).

Poco dopo, nel centro della città viene distribuito un secondo comunicato del « comitato di agitazione », indirizzato a « lavoratori, cittadini, studenti », quale invito a far sì che, anziché la proiezione, si tenga un'assemblea popolare, mentre « la parata inaugurale del XII Gran Premio Bergamo del film d'autore era riservata a poche persone che hanno avuto il privilegio del biglietto d'invito e la protezione della polizia ».

Altro evento del pomeriggio: la Presidenza del Gran Premio Bergamo riceve un telegramma delle organizzazioni sindacali (ACLI, CISL e CGIL di Bergamo), per le quali era stata creata in extremis un'appendice alla settimana cinematografica, in cui si « protesta » l'accordo.

La sera la proiezione dei cortometraggi che aprono il programma è subito interrotta a gran voce. Dopo una votazione per alzata di mano, viene decisa l'occupazione della sala e l'assemblea popolare ha inizio, condotta inizialmente da Sandro Zambetti e poi presieduta da Ugo Ottaviano, segretario del sindacato bancari di Bergamo. Dopo un'ora e mezzo di dibattito c'è un tentativo di riprendere le proiezioni, subito rientrato; a questo punto il presidente della Giuria, Giancarlo Vigorelli, prende la parola per annunciare le sue dimissioni. La riunione viene aggiornata alla sera seguente. A tarda notte la presidenza del Gran Premio Bergamo emette il seguente comunicato: « La presidenza del Gran Premio Bergamo, preso atto della manifestazione svoltasi nell'Auditorium del Palazzo della Libertà, ha deciso di riunire il comitato organizzativo del Gran Premio Bergamo la mattina del 9 settembre onde assumere responsabili decisioni in merito ai problemi del Gran Premio Bergamo ».

La mattina del 9 dovrebbe iniziare la retrospettiva del regista giapponese Yasujiro Ozu con la proiezione del film *Umarete wa mita keredo* (t.l. « Sono

nato, eppure... », del 1932), ma di proiezioni non si parla. Ha luogo invece, presso la segreteria del Gran Premio Bergamo, l'annunciata riunione del comitato organizzativo, al termine della quale viene emesso il seguente comunicato:

« Il Comitato Organizzatore del Gran Premio Bergamo nella riunione del 9 settembre 1969, udita la relazione del Presidente sulla situazione creatasi nella serata dell'8 settembre, in conseguenza della quale vennero disturbate ed impedite le proiezioni dei film programmati, sollevando così perplessità e preoccupazioni nei produttori ed autori dei film medesimi e disappunto nel pubblico che si è trovato nell'impossibilità di seguire le normali proiezioni, ha preso le seguenti decisioni:

1) Il Gran Premio Bergamo in corso di svolgimento viene da oggi sospeso.

2) L'Auditorium, gentilmente concesso, viene oggi stesso alle ore 12,30 riconsegnato al Provveditorato agli Studi.

3) Di convocare nei termini statutari un'assemblea straordinaria dei soci dell'Ente Gran Premio Bergamo.

Il Comitato esprime un vivo ringraziamento a tutti, enti e persone che hanno offerto la loro preziosa e disinteressata collaborazione alla manifestazione ed in particolare ai produttori e autori dei film concorrenti, alla Commissione di selezione, alla giuria ed infine alla stampa e agli enti radiofonici e televisivi esteri e italiani che hanno così validamente contribuito a diffondere nel mondo il nome di Bergamo e i valori della cultura e dell'arte cinematografica ».

Segue, nel primo pomeriggio, un comunicato della giuria dal seguente tenore:

« La Giuria, preso atto che l'edizione 1969 del Gran Premio Bergamo è sospesa, si rammarica di non avere potuto visionare i film in programma e di non avere quindi svolto il proprio lavoro culturale. La Giuria, prendendo inoltre atto che la situazione determinatasi aveva già indotto il proprio presidente a rassegnare le dimissioni, dichiara all'unanimità di non entrare in merito alle cause ed alle ragioni, soprattutto locali, che hanno determinato la sospensione del Festival e si permette di auspicare che — in rinnovate strutture democratiche — non vadano dispersi i risultati ed i meriti di un lavoro di dodici anni dedicato alla valorizzazione del film di qualità ed alla cultura cinematografica, risultati e meriti riconosciuti alla città di Bergamo, tanto in sede nazionale, quanto in sede internazionale ».

Mentre presso la segreteria del Gran Premio si tiene una conferenza-stampa, in cui si registrano violentissimi scontri specialmente fra il direttore Zucchelli e il critico Zambetti, scavando ancor più il solco che divide ormai irreparabilmente il Gran Premio dai suoi oppositori, il « comitato di agitazione » distribuisce un terzo comunicato:

« Il Gran Premio Bergamo è occupato. — Ieri sera al Gran Premio Bergamo è stata votata a larga maggioranza la sospensione delle proiezioni per dar luogo ad una assemblea popolare.

La presidenza con chiare intenzioni provocatorie ha tentato di interrompere l'assemblea facendo riprendere la proiezione.

In seguito a tale atto il presidente della giuria Giancarlo Vigorelli ha rassegnato le sue dimissioni, riconoscendo l'antidemocraticità del gesto della direzione.

La regista francese Nadia Werba ha ritirato il proprio cortometraggio dal concorso.

I giornalisti hanno espresso la propria solidarietà all'assemblea popolare.

Oggi la direzione del Gran Premio Bergamo ha sospeso il festival, restituendo l'auditorium al provveditorato con la scoperta intenzione di impedire l'assemblea e squalificandosi così definitivamente.

L'assemblea ha votato l'aggiornamento della seduta a questa sera alle 20,30 nella stessa sede dell'auditorium del provveditorato in piazza della Libertà.

Le ACLI e i Sindacati, che già avevano avanzato richiesta di assemblea popolare, hanno aderito all'iniziativa.

Si auspica l'intervento dei lavoratori per aprire una discussione comune che, partendo dalla contestazione del Gran Premio Bergamo e delle manifestazioni simili, affronti i temi del cinema e della cultura in generale, della loro strumentalizzazione da parte del potere, e della ricerca di nuove forme di cultura popolare ».

La sera, seconda tornata dell'assemblea popolare nell'atrio del Palazzo della Libertà. Molti interventi, diversi tentativi di salvare il salvabile (da parte delle organizzazioni culturali iniziatrici della contestazione: cambiano le strutture, ma cominciamo a vederci i film), ma molto più numerosi quelli di ampliare il discorso ad una — è il caso di dirlo — contestazione « globale », che coinvolga la stagione d'opera, la situazione della scuola, gli istituti locali, gli istituti governativi e così via. Invocati come la prima sera, i responsabili del Gran Premio non si fanno vedere; compie invece un intervento « moderato », ma inutile, Giancarlo Vigorelli. La tendenza « cinese » prevale, anche se poi, a conti fatti, essa si dimostra tanto insoddisfatta dei risultati ottenuti quanto i fautori della « contestazione tecnica ». A tarda sera, al termine dell'assemblea, viene stilato il seguente ordine del giorno:

« L'Assemblea popolare riunitasi per contestare il Gran Premio Bergamo, ha approvato a larghissima maggioranza i seguenti punti:

1 - Abolizione totale del Gran Premio Bergamo in quanto manifestazione pseudo-culturale con funzione di copertura di un sistema cinematografico alienante e asservito agli interessi capitalistici.

2 - Costituzione dell'Assemblea come organo aperto e permanente di gestione diretta di un circuito cinematografico alternativo a quello commerciale.

3 - Impegno dell'Assemblea a sviluppare un'opera di pressione e di contestazione continua nei confronti degli organismi rappresentativi ufficiali per controbattere ogni tentativo di sopraffazione, anche soporifera, e ogni impedimento opposto alla realizzazione delle iniziative assembleari.

4 - Organizzazione di un sistema di reperimento di film d'idee e di azione, da diffondere al più presto ovunque sia possibile l'incontro con un pubblico popolare.

5 - Invito a tutti i circoli, ai gruppi spontanei, alle forze sindacali e politiche perché si impegnino ad ottenere l'uso delle sale disponibili — con particolare riguardo a quelle di proprietà degli enti locali e delle comunità parrocchiali — per la presentazione senza fini di lucro e per la discussione dei film reperiti.

6 - Per riguardo agli autori stranieri presenti a Bergamo con le loro opere e desiderosi di farle conoscere al pubblico popolare, auspica che tali opere possano restare per qualche tempo a disposizione dell'Assemblea per proiezioni in varie sedi della città e della provincia ».

Tale auspicio finora non ha avuto seguito. I film della retrospettiva di Ozu sono passati silenziosamente in mano ad alcune organizzazioni culturali milanesi, che hanno proiettato i film in quella città. Zucchelli, che non ha mai voluto accettare il dialogo con i suoi contestatori né i consigli di affrontare davvero un lavoro comune, ha minacciato di togliere a Bergamo la « sua » (di Zucchelli) manifestazione. Di certo, il Gran Premio Bergamo sembra veramente morto, e logica e serietà vorrebbero che, almeno nelle vecchie formule, lo fosse per sempre.

TINO RANIERI
LE INCERTEZZE DI PESARO

Fino a un certo punto le incertezze di Pesaro sono state quelle della mostra di Venezia finita qualche settimana prima. Tatticismo, complicata autoverifica *in action*, sovrabbondanza di film, incapacità di farsi efficace tramite delle opere verso il pubblico italiano che non frequenta le mostre: da settembre a oggi, sono usciti in normale noleggio da Venezia solo i film italiani (neppur tutti) e *La fiancée du pirate*, spacciata per una sorella ninfomane di Serafino; da Pesaro, *Antonio das Mortes*. Inoltre, a Pesaro, l'accanirsi dei dibattiti programmatici ha provocato la radicalizzazione di determinate tendenze, dentro ideologie di fondo per nulla antitetiche, fino alla rottura del fronte di lavoro comune. Si sono registrati gli attacchi del PSIUP, l'abbandono della Tavola Rotonda da parte della Federazione Italiana Circoli del Cinema, la secessione dei Cinegiornali liberi e di Zavattini. Ma queste ultime circostanze non sono per noi le più negative. Proprio esse, alla fin fine, vengono a dimostrare che il cinema è vivo nei suoi presupposti sociali più importanti, e la discorde tribuna va preferita alla concorde accademia. Abbiamo veduto in Pesaro 1969 la contestazione dell'anno precedente riapplicata dall'interno sugli elementi fondazionali della mostra stessa, e il controllo delle responsabilità ripreso su un'area estremamente aperta e articolata. Su un'area tanto estesa, che il discorso doveva necessariamente farsi caldo. E sarebbe stato un risultato allarmante il contrario. La politica di base insomma ha funzionato: se oggi Pesaro è in pratica la manifestazione cinematografica italiana più simile, più vicina, a quella che dovrà diventare una mostra del cinema accettabile in futuro, ciò dipende propriamente dalla sua sostanza politica originaria. Ossia dalla circostanza che più le era stata rimproverata agli inizi da sottogoverno, stampa borghese e qualunquismo di critici e spettatori.

Entro questo quadro anche l'obiezione dei troppi film assume rispetto a Venezia diverso significato e va considerata in altra prospettiva. L'ospitalità a oltranza del Lido non concentrava né inquadrava. Si sa invece che Pesaro documenta specialisticamente, e sa contestualizzare bene le opere nelle loro fonti e motivazioni. Non lavora sull'esplosione dell'inatteso. Fornisce — non da oggi — tutte le indispensabili piattaforme storico-critiche, comprovando tempestivamente la continuità culturale, gli orientamenti ideologici, lo sviluppo e l'evoluzione dei singoli cineasti. Vi sono dei film che servono a spiegare altri film. Ciò si osserva principalmente nel settore del cinema latinoamericano, al quale Pesaro ha sempre dedicato la massima attenzione. Abbiamo avuto quest'anno, insieme alle nuove pellicole brasiliane, dei documentari sulla storia del « Cinema Nôvo ». Per i cubani, l'informazione storica si completava da film a film: *Hombres del Mal Tiempo*, per esempio, introduce alla miglior comprensione di *Odisea del general José*, molto meglio di una conferenza stampa o di un opuscolo o di una sinossi, e assai più piacevolmente.

Ciò non esclude, ripetiamo, che anche Pesaro come Venezia abbia fatto azione di quantità oltre il giusto. L'ha giustificata con la sua democratica decisione di accettare senza preventiva selezione, in rispetto della libertà assoluta e responsabile degli autori di tutti i paesi. Ci sentiremmo tuttavia di consigliare un ritorno alla prassi selettiva senza temere con questo di offendere alcuna premessa democratica. L'esempio delle scelte ci pare un momento legittimo della libertà delle scelte.

La rappresentativa più importante

LUCÍA (**t.l.**: Lucia) - **r.**: Humberto Solás - **sc.**: Humberto Solás, Julio G. Espinosa, Nelson Rodríguez - **f.**: Jorge Herrera - **m.**: Leo Brouwer, Joseíto Fernández - **mo.**: Nelson Rodríguez - **int.**: Raquel Revuelta, Eslinda Nuñez, Adela Legrá, Ramón Brito, Adolfo Llaurado, Idalia Andreus, Herminia Sánchez, Silvia Plana, Maria Elena Molinet - **p.**: Raul Canosa - **o.**: Cuba, 1969.

DE LA GUERRA AMERICANA (**t.l.**: Sulla guerra americana) - **r.**: Pastor Vega - **sc.**: Pastor Vega, Enrique Sosa - **f.**: Livio Delgado - **m.**: Carlos Fariñas - **mo.**: Justo Vega - **int.**: Vicente Revuelta, Daisy Granados, Silvano Rey, Teté Vergara, Omar Rodríguez - **o.**: Cuba, 1969 - **l.**: mediom.

ODISEA DEL GENERAL JOSÉ (**t.l.**: Odissea del generale José) - **r.** e **sc.**: Jorge Fraga - **f.** (scope): Pablo Martínez - **m.**: Armando Guerra - **mo.**: Justo Vega - **int.**: Miguel Benavides, Carlos Perez Peña, Idalia Andreus, José A. Rodriguez, René de la Cruz - **o.**: Cuba, 1969 - **l.**: mediom.

ACERCA DE UN PERSONAJE QUE UNOS LLAMAN SAN LAZARO Y OTROS LLAMAN BABALU (**t.l.**: Intorno a un personaggio che alcuni chiamano San Lazzaro e altri Babalù) - **r.**: Octavio Cortázar - **o.**: Cuba, 1968 - **l.**: cortom.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 3/4, pag. 73.

HOMBRES DEL MAL TIEMPO (**t.l.**: Uomini del Brutto Tempo [l'anno 1895]) - **r.**: Alejandro Saderman - **sc.**: Alejandro Saderman e Miguel Barnet - **m.**: Carlos Fariñas - **f.**: (b. e n. e colore): Rodolfo López - **commento:** Miguel Barnet, detto da José Antonio Rodríguez - **int.**: Miguel Benavides, René de la Cruz Pedro Renterìa, José Antonio Rodríguez, Omar Valdés - **p.**: ICAIC - **o.**: Cuba, 1968 - **l.**: cortom.

L.B.J. - **r.**: Santiago Alvarez - **m.**: Miriam Makeba, Nina Simone, Carl Orff, Pablo Milanés, Leo Brower - **effetti:** Jorge Pucheux - **p.**: ICAIC - **o.**: Cuba, 1968 - **l.**: cortom.

Cuba ha offerto a Pesaro la selezione più robusta, un gruppo di film straordinariamente compatto e agguerrito. Ciò che colpisce prima di tutto è il profondo interesse del cineasta cubano per il documento diretto, l'immagine accurata, il desiderio della sperimentazione instancabile, la conoscenza e la citazione dei classici internazionali. E, nell'applicazione, il sussidio della vérité *uscita dal documentario al grande lungometraggio a soggetto; e viceversa la limpida artisticità che non fuorvia né altera la disciplina rigorosa dell'inchiesta. Ce ne accorgiamo anche nei film della rassegna che sono stati i più sfavorevolmente commentati:* De la guerra americana *di Pastor Vega e* Odisea del general José *di Jorge Fraga. Il primo è una parabola su un territorio simbolico, che è Cuba come potrebbe essere la Bolivia o tutta l'America Latina dalla sponda del Rio Bravo in giù. Dei due contadini amici all'inizio del film, l'uno si fa guerrigliero, l'altro, attratto da ingenue vanità d'uniforme e da altre furbesche lusinghe pubblicitarie, diventa* infante de marina *e passa dalla parte opposta. Il* marine *alla fine uccide l'ex amico e lo vediamo correre per la boscaglia, atterrito dal suo delitto, con le mani mozzate della vittima appese al collo come un grottesco trofeo. È una parabola che vale di per se stessa, contrapponendo le possibili scelte — entrambe violente — del* campesino *dei paesi in attesa « della seconda liberazione »; ma fa propri i modi realistici del cinema di guerra cubano* (Manuela) *e trova le esatte pezze d'appoggio nei documentari USA e perfino nel film a soggetto hollywoodiano: tutte le scene reclamizzanti i* marines *derivano da un prodotto Warner Bros., diretto e interpretato da Jack Webb nel 1957,* The D.I. *Quanto a* Odisea del general José, *non ci sembra la semplice rievocazione che qualcuno ha voluto vedervi. E' anche (confrontiamola, come si è detto, a* Hombres del Mal Tiempo *che può fungergli da prefazione storica) un'acuta variante popolare sui sofisticati domini del cinema « di memoria », e un riflesso illuminante sui rapporti contadini-combattenti nella rivolta nazionale del 1895, con quel generale che non riconosce più i suoi compagni di giovinezza, quel boscaiolo tagliato fuori dalla rivoluzione, per il quale colui che s'avvicina alla sua capanna può essere indifferentemente amico o nemico, ma sempre violentatore della sua sorte. In effetti chi ha vissuto la guerriglia sa che questi sono i tranelli sempre aperti nell'intrico della guerriglia, dal piano esistenziale a quello politico: e il film suggerisce con grande semplicità contrac-*

colpi e dissonanze che fanno meditare. Le eroiche illusioni della memoria continuano, sul materiale autentico dei superstiti della Provincia d'Oriente 1895, in Hombres del Mal Tiempo *di Alejandro Saderman, e affermano implicitamente la tesi della rivoluzione perenne, che va sostenuta sulle leggi della storia, non solo sul patetico ricordo dell'individuo.*

Lucia *di Humberto Solás non ignora nel primo episodio il Visconti degli anni felici. È un trittico che va dal melodramma storico alla commedia drammatica alla commedia giocosa, con un gusto ammirevole nei passaggi di tono e una valutazione degli squilibri espressivi che confortano largamente il credito aperto a Solás dalla critica dopo* Manuela. Acerca de un personaje que unos llaman San Lazaro y otros llaman Babalu *di Octavio Cortázar scende senza esitazioni nella testimonianza sui residui di superstizione che si manifestano tuttora durante le feste di San Lazzaro il 17 dicembre, connessi non soltanto alla religione cristiana ma anche ad antiche credenze pagane fomentate dai passati regimi dell'isola. In* L.B.J. *di Santiago Alvarez non si sa se più consentire all'estrosità scatenata dello splendido montaggio o alla forza della satira antijohnsoniana, una delle più saettanti che mai abbiamo veduto al cinema. Quello che preme ribadire è comunque che, lungometraggi o cortometraggi, sull'ieri o sull'attualità, sulla Provincia d'Oriente o su Santa Clara o sull'alfabetizzazione, il cineasta di Cuba agisce nella sostanza politica mettendo a frutto un amore per il cinema che non è secondo a niente. Inquisendo, criticando, riesumando, accusando e se occorre autoaccusandosi con una felicità cinematografica che supera la vocazione e la fermezza ideologica per diventare un nuovo, avvertito umanesimo.*

La rappresentativa più numerosa

BRASIL, AÑO 2000 (t.l.: Brasile anno 2000) - **r.:** Walter Lima jr. - **p.:** Brasile, 1969.
(V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, pag. 33 - Festival di Berlino)

O BRAVO GUERREIRO (t.l.: L'ardito guerriero) - **r.** e **s.:** Gustavo Dahl - **sc.:** Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto - **f.:** Alfonso Beato - **sonoro:** Carlos Della Riva - **mo.:** Edoardo Escorel - **int.:** Paulo Cesar Pereio, Mario Lago, Italo Rossi, Maria Lucia Dahl, Cezar Ladeira, Paulo Gracindo, Joseph Guerreiro - **d. p.:** Raimundo Higino - **p.:** Gustavo Dahl, Joe Kantor per la Saga Filmes - **o.:** Brasile, 1969.

JARDIM DE GUERRA (t.l.: Giardino di guerra) - **r.:** Neville Duarte d'Almeida - **s.:** Jorge Mautner - **dial. aggiunti:** Rogeria Sganzerla - **f.:** Dib Lutfi - **mo.:** Geraldo Veloso - **int.:** Joel Barcelos, Maria do Rosario, Nascimento Silva, Vera Brahim, Carlos Gumas, Ezequiel Neves, Paulo Goes, Jorge Mautner, Geraldo Mayrink, Sergio Chamour, Claudia de Castro, Guara, Paulo Vilaca, Adolpho Chandler, Nelson Pereira dos Santos, Antonio Pitanga - **d. p.:** Maximiliano Lopes Chaves - **p.:** Neville Duarte d'Almeida - **p. a.:** Guaracy Rodrigues - **o.:** Brasile, 1969.

ANTONIO DAS MORTES, O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERRIERO (Antonio das Mortes) - **r.:** Glauber Rocha - **o.:** Brasile, 1969.
(V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pag. 94 - Festival di Cannes)

A bolandeira (t.l.: La macina) - **r.:** Vladimir Carvalho - **o.:** Brasile, 1969 - **l.:** cortom.

Colagem (t.l.: Collage) - **r.:** David Neves - **o.:** Brasile, 1967 - **l.:** cortom.

Manha cinzenta (t.l.: Grigio mattino) - **r.:** Olney Alberto São Paulo - **f.:** José Carlos Avelar - **m.:** Ariel Ramirez, Souza, Gaetano Veloso - **mo.:** Luis Ta Nin - **int.:** Sonelio Costa, Janete Chermont - **p.:** Olney Alberto São Paulo, Ciro de Carvalho Leite - **o.:** Brasile, 1969 - **l.:** cortom.

Maranhao 66 - r.: Glauber Rocha - **f.:** Fernando Duarte - **mo.:** Joao Ramiro Mello - **p.:** Zelito Viana per la Luiz Carlos Barreto, Mapa - **o.:** Brasile, 1966 - **l.:** cortom.

Film anonimo n. 1 - o.: Brasile, 1969 - **l.:** cortom.

Se le cronache da altri festival precedenti, già svolte sulla rivista, ci tolgono il piacere di parlare di Antonio das Mortes, *del singolare* Jardim de guerra *e del fantapolitico* Brasil, año 2000, *possiamo però attestare la perdurante pressione del film brasiliano su tutto il fronte del cinema socialpolitico anche riferendo dell'ottimo* O bravo guerreiro *di Gustavo Dahl e di un gruppo realmente egregio di cortometraggi. Dahl s'iscrive per sua stessa ammissione alla fase d'apertura del* cinema nôvo; *quello che*

precede sia il naïf che l'epico-antropologico e sostiene l'identità fra protesta e semplicità espressiva. Ha ancora le insegne, qua e là, del neorealismo. « Un film d'idee esige forma chiara, precisa, un'immagine legata alla parola ma che non la turbi. Una camera fissa, di fronte, franca, che cerchi di mettere ordine nel disordine » — dice il regista, e si attiene con rigore ai propri postulati salvo per quel che riguarda la parola, che sovrasta implacabile, pretendendo di chiarire quanto è già palese e definito.

La storia è quella di un suicidio politico. Un piccolo leader del partito radicale decide di passare ai gruppi del potere governativo illudendosi di continuare dall'interno, più utilmente, il suo lavoro d'opposizione. Si inimica i compagni di prima e resta a margine di tutti i nuovi privilegi. Naturalmente il sistema è stato più forte e scaltro di lui. Non gli resta che spararsi una revolverata in bocca. Il film tuttavia non cade nelle ingenuità e negli schematismi che un riassunto di poche righe può suggerire, e non si esaurisce neppure nel gesto velleitario di una sconfitta-vittoria finale. Dahl analizza tutto in dettaglio, cominciando dal rischio calcolato del protagonista al momento della sua manovra per finire con i personalismi all'interno del gioco parlamentare e sindacale, incapace di rinnovarsi sulla realtà delle cose: Miguel Horta muore perché ha verificato azione e reazione, e non meno le deficienze dell'attacco che quelle della difesa. Tutto ciò sopra una scacchiera che non è certo troppo diversa dal quadro politico brasiliano recente, e alla quale in patria è possibile attribuire dei nomi. Restano in mente, dal punto di vista cinematografico, taluni gruppi forti e coagulati di politicanti, ritratti con la violenza di certo Rosi, Bellocchio, Petri.

Nella selezione dei cortometraggi la punta non è data, come si potrebbe pensare, dal Maranhao 66 di Glauber Rocha ma da Manha cinzenta di Olney Alberto São Paulo, che collegandosi ai temi di Jardim de guerra e Brasil, año 2000 riprende il tema della repressione antistudentesca, delle torture di polizia. Il Rocha è troppo breve per definirsi registicamente ma come manifesto non manca di efficacia: con veloci effetti di contrasto tra apparato elettorale e riprese documentarie, smonta drasticamente le dichiarazioni di ringraziamento di José Sarney dopo la sua nomina a governatore della provincia di Maranhao. La bolandeira, a carattere didattico, fornisce notizie sul ciclo produttivo della canna da zucchero intercalando, com'è nel costume del film brasiliano, brani poetici e musicali. Colagem è un riepilogo (ma enfatico e acritico) sul fenomeno del cinema nôvo a cura di David Neves, operatore, animatore, autore e scrittore del movimento.

Altri contatti latino-americani

THE PLAYERS VERSUS ANGELES CAÌDOS (**t.l.:** Gli attori contro gli angeli caduti) - **r.:** Alberto Fischermann - **f.:** Juan Carlos Desanzo - **m.:** Roberto Lar - **sonoro:** Bebe Kamin - **mo.:** Oscar Souto - **int.:** Luis Barron, Marta Campana, Nestor Davio, Leonor Galindo, Edgardo Luci, Roberto Mosca, Cristina Santos, Gioia Fiorentino, Clao Villanueva, Jorge Cedron, Edgardo Suarez - **p.:** Bernardo Zupnik - **o.:** Argentina, 1969.

LA MANZANA DE LA DISCORDIA (**t.l.:** Il pomo della discordia) - **r.:** Felipe Cazals - **s.:** Roger Serra - **dial. aggiunti:** René Aviles Fabila, Jorge Martinez de Hoyos, Felipe Cazals - **m.:** Raul Cosio - **mo.:** Giovanni Korporaal - **int.:** Jorge Martinez de Hoyos, Ramon Menendez, Sergio Ramos, Max Kerlow, Boronat, Mario Casillas, Yolanda Alatorre, Giovanni Korporaal, Yolanda Ciani - **p.:** Felipe Cazals - **p. a.:** Noel Serra - **o.:** Messico, 1969.

REFUSILA (**t.l.:** Lampeggiare) - **r.:** Gruppo Sperimentale del Cinema - 16 mm. - **o.:** Uruguay, 1968-69 - **l.:** cortom.

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES (**t.l.:** Mi piacciono gli studenti) - **r.:** Mario Handler - **o.:** Uruguay, 1968-69 - **l.:** cortom.

URUGUAY 69: EL PROBLEMA DE LA CARNE (**t.l.:** Uruguay 69: il problema della carne) - **r.:** Mario Handler - **o.:** Uruguay, 1969 - **l.:** cortom.

I grandi « forni » di Solanas avevano ingoiato molta parte del cinema argentino denunciandone la sostanziale povertà, le ricercate dipendenze europee e il clima di sospetto. Con Fischerman veniamo a conoscere un'opera che non è né povera, né sospetta, né (ad onta di certe apparenza) europeizzante: The Players versus Angeles caìdos, una esercitazione sulla « fantasia al potere » dei vasti sommovimenti giovanili intorno al mondo. Le metafore attaccano soprattutto il campo dello spettacolo teatrale

e cinematografico: teatrale, ambientandosi il conflitto sulle scene, tra i nuovi autogestori della rappresentazione, i Players, e i respinti ma non battuti esponenti dell'accademismo e della retorica, gli Angeles; cinematografico, perché il cinema, nella persona del Regista del film stesso che vediamo, condiziona le sorti della lotta astrattizzandone le forme, e se ne afferma quindi l'insufficienza come strumento risolutore (e anche solo registratore) d'una radicale rivolta delle idee. Il discorso, non di rado astruso, punta comunque sul versante politico, non estetico, ed esige alla fin fine soprattutto un pronunciamento d'autonomia vitale. La Libera Parola deve trionfare sui palcoscenici della storia. Shakespeare (per esempio, poiché è citato nel film) deve contare più fuori *dal testo che nella disciplina d'una recita, come veicolo di una neo-ideologia, come esperanto per le giovani utopie. Probabilmente il film di Fischerman, che è insultante, patetico, giovane, vecchio, speranzoso, disperato, si accetta in sostanza proprio per la sua sempre aperta consapevolezza di una esigenza degli opposti, e per la limpida malinconia della sua lotta, in cui si rispecchia meglio che in ogni altra enunciazione parlata o visualizzata la condizione politica nella quale e per la quale è nato. Dopo di che non potremo rimproverargli più che tanto gli* environments *ermetici, i deleteri plasticismi, l'invettiva fatta slogan. Per ciò che gli interessa realmente,* The Players *resta in meriti e demeriti ciò che Umberto Eco chiamerebbe non un film, ma la* storia genetica *di un film.*

Il Messico conferma il suo stato di crisi con La manzana de la discordia *di Felipe Cazals, sorta di western intelligente ma senza altri richiami. L'Uruguay ha schierato alcuni cortometraggi di polemica politico-sociale, piccoli* flashes *di guerriglia nel retroscena del commercio, delle università, dei grandi empori d'esportazione, violentissimi contro l'America del periodo johnsoniano.*

Oroscopi e meandri delle cinematografie socialiste

PTITSI I CHR'TKI (**t.l.**: Uccelli e levrieri) - **r.**: Georgi Stojanov - **sc.**: Vasil Ak'ov - **f.**: Viktor Ciciov - **m.**: Kiril Doncev - **int.**: Stefan Mavrodiev, Kiril Gospodinov, Konstantin Kotsev, Maja Dragomanska, Tatjana Lolova, Neneva Simeonova - **p.**: Bulgaro Film - **o.**: Bulgaria, 1969.

DEN NAS KAZDODENNY (**t.l.**: Il nostro giorno quotidiano) - **r.**: Oto Krivanek - **sc.**: Namet Strih - **f.**: Josef Grussman - **sonoro:** Eduard Palcek - **mo.**: Oto Krivanek - **int.**: Michail Ravinger, Gertruda Ravingerova, Michaela Ravingerova, Michail Ravinger junior, Marcel Ravinger, Sylvia Tocikova - **p.**: Gustav Adamica per Slovenskifilm Studio, Koliba-Bratislava - **o.**: Cecoslovacchia, 1969.

322 - r. e **sc.**: Dušan Haák - **s.**: Jan Johanides - **f.**: Viktor Svoboda - **m.**: Ladislav Gerhardt - **sonoro:** Ondrej Polomsky - **mo.**: Alfred Bencic - **int.**: Lucyna Winnicka (Marta), Jana Švandová (Jana), Božena Šérová (Cilka), Jozef Abrhám (Peter), Miroslav Macháček (il medico), Vlado Weiser (Vlado), František Zvarík (Čaploš) - **p.**: Koliba-Bratislava - **o.**: Cecoslovacchia, 1969.

SIBENICA (**t.l.**: La forca) - **r., sc.** e **mo.**: Dusan Trancik - **f.**: Karol Stach - **m.**: Jozef Ceremuga - **sonoro:** Eduard Palcek - **asr.**: Tatiana Kovacevicova - **p.**: Alois Masiak - **o.**: Cecoslovacchia, 1969 - **l.**: mediom.

FOTOGRAFOVANIE OBYVATEL DOMU (**t.l.**: Fotografo gli abitanti di una casa) - **r., sc.** e **mo.**: Dusan Trancik - **f.**: Vlado Hollos - **sonoro:** Eduard Palacek - **redazione:** Peter Mihalik - **o.**: Cecoslovacchia, 1969 - **l.**: cortom.

HOROSKOP (**t.l.**: Oroscopo) - **r.**: Boro Draskovic - **o.**: Jugoslavia, 1969.

(V. altri dati e giudizio di Gianni Rondolino in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, pag 56 - Festival di Pola)

MEANDRE (**t.l.**: Meandri) - **r.**: Mircea Saucan - **f.**: Viorel Gh. Todan - **int.**: Margareta Pogonat, Mircea Paladesco, Dan Nutu, Ana Szeles, Ernest Maffei - **p.**: Romania Film - **o.**: Romania, 1969.

VIRÁGVASÁRNAP (**t.l.**: Domenica delle Palme) - **r., s., sc.**: Imre Gyöngyössy - **f.**: Ferenc Szécsényi - **m.**: Bálint Sárosi - **mo.**: Mihaly Morell - **sgf.**: Zoltan Huszarik, Támás Vajer - **sonoro:** Tibor Rajky - **aiuto regia:** János Uyhelyi - **int.**: Frantisek Velecky, Benedek Tóth, Gábor Koncz, Mária Meggyesi, Sándor Kömives, F. March - **p.**: Studio MAFILM n. 4 - **o.**: Ungheria, 1969.

La rettifica verso l'umanesimo dà nell'edificante, la rettifica verso lo scetticismo dà nel decadente. È il doppio muro in cui vanno a urtare quasi tutti i film dell'Europa orientale visti a Pesaro, l'indice di una multiforme crisi alla quale si sottrae soltanto

la Jugoslavia con la bestialità matta di Horoskop. *Gli altri indugiano su un grigio autocompatimento (i cecoslovacchi: anzi, gli slovacchi), cercano un risarcimento mitico-metafisico nel campo delle lotte di liberazione (magiari, bulgari), tentano il* régard *occidentale (i romeni). Sono tutti fenomeni di rimozione ideologica, e non meraviglia che a furia di ignorare i loro fulcri d'interesse reale questi film cadano spesso fuori dal seminato. La recrudescenza delle censure porta gravi responsabilità, tra l'altro quella di suggerire seconde letture e doppi fini anche in film che esercitano opera di narrazione critica senza alcun proposito d'ambiguità, come è successo per il bulgaro* Ptitsi i chr'tki *di Georgi Stojanov in cui i soliti smaliziati hanno voluto intendere una denuncia d'indifferenza popolare verso i giovani della resistenza antinazista. L'innocuo vagare di Mircea Saucan in* Meandre *verso esiti alla Resnais o alla Fellini (o alla Antonioni: gli stranieri si provano spesso ad affratellare Federico a Michelangelo, in un'operazione che nessun regista italiano ha mai tentato) diventa quasi colpevole voyeurismo. L'ungherese* Virágvasárnap *di Imre Gyöngyössy, dedotto in parte dagli stilemi di Jancsó, pare volersi muovere nel segno dell'ambiguo, ma è soltanto per profilare una convergenza ideale tra il maestro comunista contadino e il predicatore contadino al tempo della Repubblica dei Consigli. La fantasia popolare tradurrà subito in mito la loro morte ad opera della reazione trionfante, fino a confonderli in un unico eroe, e il film di Gyöngyössy preme sul tasto di questa trasfigurazione senza più accertare chi fosse il detentore della verità storica. Come ballata* Virágvasárnap *è abbastanza crudo, come sintesi di un eccezionale momento politico è soprattutto ingenuo. I doppifondi di Jancsó, che pure non escludono immedesimazioni e « raddoppiamenti » nell'uomo della rivoluzione, appaiono ben altrimenti scoscesi e proprio perciò più autentici.*

*Fra tanti oroscopi l'orizzonte più emozionante è ancora il cecoslovacco. I due saggi di Dusan Trancik restano a margine, un po' esigui e un po' strozzati (*Sibenica, *per essere un lavoro d'esame presso la scuola praghese di cinema, pecca di scarsa chiarezza almeno in sceneggiatura, se non addirittura in regia); ma* Den nas kazdodenny *di Oto Krivanek è un Forman oppresso dallo sconforto, dentro una situazione familiare che facendo i conti della spesa sa di fare altri conti sul dorso pesante della nazione. E di buona levatura è senz'altro il 322 di Dusan Hanak, che porta paralleli gli orrori del cancro organico, di quello morale e di quello politico (322 è il simbolo usato dai medici per la diagnosi tumorale) su alcuni personaggi, maschi e femmine, circospetti preparatori della loro stessa disgregazione come tanti figli di Kafka. La parte amorosa del film è debole, ma il resto ha la perspecuità, la densità di visione, l'energia acre d'un cinema di intatta e irrepressa coscienza.*

●

I grandi campi delle Repubbliche

BEG INOCHODCA (**t.l.**: La corsa del cavallo ambiante) - **r.** e **f.** (colore): Sergej Urussevskij - **s.**: dal romanzo « Prosaj, Gul'sary » (**t.l.**: Addio, Gulsary) di Cingiz Ajtmatov - **sc.**: Cingiz Ajtmatov - **m.**: M. Vajnberg - **sgf.**: E. Cernjaev - **mo.**: L. Milioti - **int.**: N. Zhanturin, B. Kydkeeva, B. Sharipova - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1969.

NEBO NASHEGO DETSTVA (**t.l.**: Il cielo della nostra infanzia) - **r.**: Tolomush Okeev - **sc.**: Tolomush Okeev, K. Omurkulov - **f.** (scope): K. Kindiraliev - **m.**: T. Ermatov - **sgf.**: S. Iscenov - **int.**: Muratbek Riskulov, A. Zhankorozova, Umadilov, B. Ryskulova, Nasret Dubashev, S. Alymkulov, B. Zhakiev - **p.**: Kirghizfilm - **o.**: URSS, 1968.

VOGNE BRODA NET (**t.l.**: Nel fuoco non c'è guado) - **r.**: Gleb Panfilov - **sc.**: Evgenij Gabrilovic, Gleb Panfilov - **f.** (scope): Dolinin - **m.**: V. Biergan - **int.**: Inna Ciurikova, A. Solonitsin, M. Gluzskij, M. Kononv, M. Bulgakova, E. Lebedev - **p.**: Lenfilm - **o.**: URSS, 1969.

● ●

Il cinema di questi anni conta in Europa almeno cinque socialismi inquieti, dei quali Pesaro ha fornito come s'è visto una casistica interessante. Rispetto ad essi il film sovietico vanta, d'abitudine, l'olimpicità di Giove, lasciando cadere dall'alto il calore del suo magistero o il freddo della sua disapprovazione: e serbando per le manifestazioni internazionali — Venezia 1969 insegni — la dolce ala dei « buoni rapporti », il che significa crinoline e commemorazione. Pesaro tuttavia ha avuto la mano

felice. Ha portato fin qui tre opere di notevole compiutezza, ravvivate e avvalorate dal fatto d'essere nate visibilmente senza precisi problemi di esportazione, in un clima di modernità tranquilla ma tutt'altro che priva di problematiche; curiose come saggi del vasto decentramento cinematografico in corso, che va a cercare idee nelle lontane repubbliche dell'est, compiendo un giro dell'Unione che è quasi un giro del mondo; equidistanti dalle basi bronzee del monumentalismo e dai piedi molli della nostalgia. Certo il cinema dell'URSS si conduce almeno a prima vista come se fosse il solo cinema esistente, senza appoggiarsi a consigli o confronti. Ma è una concentrazione che concerne la sesta parte del globo e ha tuttora compiti che se da un lato sono di perfezionamento, dall'altro sono anche di penetrazione pionieristica. Due dei tre film visti a Pesaro provengono dal Kirghizistan: Beg inochodtsa *e* Nebo nashego detstva. *Studiano quelle terre, cercano di conoscerle e le fanno conoscere. L'attenzione non si restringe ai dati di documentario ma mira a un'identificazione lirica e umanistica che risulta in entrambi i casi scrupolosissima. Si veda questo* Beg inochodtsa, *tratto da un romanzo e qualificato nell'estesa produzione per ragazzi. Ha tutte le doti del film adulto, è sensibile, drammatico, fedele alla sua realtà. Ha diretto Sergej Urussevskij, già capo della fotografia per Pudovkin, Ciukrai, Kalatozov. Si riconosce l'occhio avvezzo a inventare senza tregua, e qui impegnato anche in un fine lavoro di raccordo fra immagini ed effetti sonori. Cinema aggiornato? No. Ma cinema giovane perché esplorativo e perché dedicato a pubblici nuovi. Come certi film algerini o colombiani o canadesi.*

Vogne broda net *di Panfilov si rende con non minore freschezza addirittura ai temi della rivoluzione, e li rievoca con una specie di festosa acerbità che ci colpisce favorevolmente: un ricupero dell'avventura felice, delle «scelte facili» (il che è storicamente improprio, ma costituisce artisticamente una prospettiva senza complessi). La figurina della ragazza protagonista è incantevole, così inaspettatamente al riparo dagli impacci che dicevamo prima, statua o fantasma; così piena della sua vita e del suo momento di viverla, in inconscia missione umana. Considerandola vien fatto di dubitare che i registi sovietici non badino a certo cinema straniero. In Tanya sono intuibili alcuni modelli piccoli e precisi, forse una Giulietta Masina del periodo d'oro, una «Gelsomina» della rivoluzione. In ogni caso* Vogne broda net *introduce una seconda propedeutica al cinema rivoluzionario sovietico che può cogliere ancora di sorpresa.*

Dissenso, protesta, contestazione

COLLECTIF C 4 (t.l.: Collettivo C 4) - **r.:** allievi dell'INSAS (Istituto Nazionale Superiore Arti, Spettacolo e Tecniche di diffusione) - 16 mm. - **o.: Belgio**, 1969.

ANTENNA - r., s., sc.: Adriaan Ditvoorst - **f.** (colore, scope): Jan De Bont - **m.:** Francis Poulenc, Cesar Franck - **sonoro:** Atofoon, Kees Linthorst - **mo.:** Ine De Rooij - **int.:** Dicky Van Dorsten, Victor Billings, Ton Vos, Pierre Clementi - **p.:** Eva Van Der Voort - **o.:** Olanda, 1969 - **l.:** mediom.

SANNINGEN OM BAASTAD (t.l.: La verità su Baastad) - **r., f., sonoro, mo, p.:** Lars Westman - 16 mm. - **o.:** Svezia, 1969 - **l.:** mediom.

TERRY WHITMORE, FOR EXAMPLE (t.l.: Terry Whitmore, per esempio) - **r.:** Bill Brodie - **f.** (16 mm.): Hasse Seiden - **sonoro:** Tage Sjöberg - **int.:** Terry Whitmore - **p.:** Brodie e Seiden - **o.:** Svezia, 1969.

NEJ (t.l.: No) - **r.** e **sc.:** Stig Björkman - **f.** (16 mm.): Inge Roos - **sonoro** e **mo.:** Lennart Malmer - **int.:** Sven Wollter, Per Ragnar, il ministro della difesa Sven Andersson, Robert Carleson, Marie Louise e Carl Johan De Geer, Oivind Fahlstrom, Hans Goran Franck, Per Kageson, Henryk Nyback, Sigvard Olsson, Erik Sandstrom, Herman Schmid - **p.:** Ulf Berggreen per la Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia, 1969.

Moderate o confuse voci di rifiuto arrivano dal Nord Europa, e sembrano più pallide dopo i «ruggiti» dell'America Latina. Ma non bisogna trascurare l'apporto di un film come Collectif C 4 *(Belgio) che dopo tutto riprende l'impostazione dell'argentino* The Players versus Angeles caìdos *(la contestazione in una sede di cinema) su un piano di più*

elaborata strategia rivoluzionaria che non esclude l'autocritica e il pessimismo delle proprie deduzioni. E' possibile scoprire nel « collettivo », il quale in fondo parla di un'esperienza vissuta deformandone solo alcuni concetti, l'eco dell'eccitazione riformista delle grandi lotte socialiste del 1960-61 e del loro successivo scacco politico, riflesso già nella suddivisione della materia nel film: 1) rivolta; 2) costruzione; 3) crisi; 4) disperazione. Il sistema integra gli ex dissenzienti e reprime con la forza il tentativo di autogestione, da essi avviato nell'Istituto dello Spettacolo. Naturalmente il film a prima vista risulta molto privato, molto circoscritto; ma se anche in Italia dopo gli scioperi del Centro Sperimentale, o in Francia dopo il caso Langlois, i giovani studenti di cinema avessero filmato un « libro bianco » sui fatti, forse il discorso dei ragazzi belgi comincerebbe ad apparire meno oscuro.

La via olandese del dissenso è invece quella floreale-anarchica della stagione hippy, *in certo senso contestativa anche della stagione più sinistra dei Provò-Katus, che perseguiva comunque una linea d'azione. È esaltata la disintonizzazione globale, la paranoia di gruppo, la consolazione proditoria della droga. In questa fase anche i nemici tradizionali (la caserma, la chiesa) sono ripensati solo in chiave visionaria. E Gesù scende fra i giovani del « Paradiso » di Amsterdam per distribuire droga ai convenuti. Il Gesù di* Antenna *è cinematograficamente un ammicco affascinante, perché ha il volto di Pierre Clementi, è cioè l'« evocato » numero uno del cinema odierno da Pasolini a Buñuel.* Antenna *possiede certo minor forza espressiva, e anche umoristica e feticistica, tuttavia gli va riconosciuta una favolosità nient'affatto odiosa e una assaporata dolcezza di figurazioni.*

Gli scandinavi hanno portato invece alcuni saggi del tipo cinema-verità: una dimostrazione antirazzista a Baastad, una lunghissima intervista a un disertore americano dal Vietnam (Terry Whitmore, for Example) *girata dal vivo in sei sere dentro una stanza, davanti a un portacenere e un bicchiere. Parla solo il soldato di colore Whitmore, ripreso in primo piano o campo medio. A molti spettatori il film è parso indisponente, petulante e quel che è peggio falsificato. Noi pensiamo che non lo sia. Si tratta probabilmente di un'atipicità del campione umano prescelto, ammessa dallo stesso regista Bill Brodie, perché Whitmore è una specie di Sammy Davis jr., che scivola volentieri in pose e atteggiamenti da commediante: ma il discorso non risulta coercito né tendenzioso, e se in certi momenti sembra troppo recitato è perché l'istintiva esuberanza mimica del narratore è chiaramente accresciuta da residui di neurosi bellica, autentica purtroppo. È questo concorso di fatti che pare colorire eccessivamente Whitmore e tradurlo in « personaggio »; d'altronde è anche la ragione per cui si può restare per novantotto minuti seduti a guardare un uomo che parla. Vi sono nel film di Brodie dei momenti parlati che entusiasmerebbero Godard, perché il « petit soldat » Whitmore, raccontando, passa dal concreto all'astratto, dalla didattica della giungla al ricordo casalingo, dal sesso alla guerra con la fluidità e la gratuità di certi famosi episodi della rivoluzione godardiana.*

Quanto a Nej *di Stig Björkman, è un documentario sugli obiettori di coscienza svedesi, che insinua trovate grottesche e paradossali fra le linee più serie del* reportage. *Giova dire che la testimonianza pura e soprattutto il linguaggio delle cifre sono senz'altro più provocatori del commento sarcastico. Il bilancio 1969 dello stato svedese stanzia oltre sei miliardi di corone per spese militari, un settimo del costo totale. Ciò significa che nel costo pro capite, l'autosufficiente e neutrale Svezia, non legata ad alcun patto militare internazionale, viene a trovarsi* al terzo posto nel mondo, *dopo gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Tra le rivendicazioni propugnate dal film è anche la modifica della legge che ammette il servizio militare senz'armi, ma soltanto per motivi religiosi. È esclusa quindi un'alternativa politica nella problematica individuale dell'obiezione di coscienza, ciò che costringe parte degli obiettori in una posizione falsa e non consona alle loro convinzioni reali. L'alternativa è il carcere. Ecco perché in Svezia si comprende il dramma dei vari Terry Whitmore.*

Pagine italiane, aperte e chiuse

PAGINE CHIUSE - r. e s.: Gianni Da Campo - **o.:** Italia, 1969.

(V. altri dati e giudizio di Paolo Gobetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pag. 91 - Festival di Cannes)

IL RAPPORTO - **r.** e **sc.**: Lionello Massobrio - **f.** (colore): Giuseppe Pinori - **m.**: Benedetto Ghiglia - **costumi** e **sgf.**: Lina Nerli Taviani - **mo.**: Lionello Massobrio - **int.**: Isabel Ruth, Giulio Brogi, Ivan Della Mea, Randi Lind, Giorgio Arlorio, Valentino Orsini, Giovanna Matini, Michel Bardinet - **d. p.**: Tommaso Dazzi - **p.**: Lionello Massobrio per la C.N.C. - **o.**: Italia, 1969.

TABULA RASA - **r.** e **sc.**: Giampaolo Capovilla - **f.** (b. e n. e colore): Sandro Bernardoni, John Chu - **sonoro**: Domenico Curia - **mo.**: Jobst Grapow - **int.**: Giampaolo Capovilla, Sandro Bernardoni, Sibilla Sedat, Giorgio Dolfin, Guido Terracciano, Luigi Guerra, Roseline Marquis, Franca Sciutto, Daniela Lazzaretti, Ada Pometti, Luigi De Marchis - **d. p.**: Leonardo Palmeri - **p.**: Centro Sperimentale di Cinematografia - **o.**: Italia, 1969.

VIENI DOLCE MORTE - **r.**: Paolo Brunatto - 16 mm., bianco e nero e colore - **o.**: Italia, 1969 - **l.**: mediom.

NELDA - **r.**: Pierfrancesco Bargellini - 16 mm., magnetocolore - **o.**: Italia, « realizzato il 6 agosto 1969 » - **l.**: cortom.

LO SPIRITO DELLE MACCHINE - **r.**: Franco Angeli - bianco e nero e colore - **o.**: Italia, 1969 - **l.**: mediom.

La rassegna sulle tendenze dei giovani cineasti italiani alla mostra di Venezia non ha dimostrato nulla. Il cinema « di tendenza » italiano alla mostra di Pesaro continua a non dimostrare nulla (si sa che molti di questi autori lo hanno, rossellinianamente, per motto) ma è azzardato far mucchio dei giudizi di merito. Quello visto a Venezia resta nel male e nel peggio un cinema di mercato, questo di Pesaro raccoglie alcuni saggi « maledetti » che forse non troveranno mai noleggio e che certo sinora non l'hanno trovato. In genere sono fieri della loro scandalosità, la quale si esplica prevalentemente a livello linguistico e crittografico; ma la crittografia uccide il linguaggio, perché è in certo senso qualcosa che nasce per non vivere. Ai riti del cinema mistificatorio questi film si offrono come vittime inermi, nonostante la grinta della provocazione: ecco, noi ci uccidiamo sotto i vostri occhi per evitare di farci ammazzare. Non è che un'altra forma di integrazione. In verità i giovani cineasti italiani di Pesaro non sanno far propria la lezione del cinema che amano, e che ai riti nemici oppone, quando non le sue idee, i riti delle sue idee (Godard, ma più Skolimovski e Straub). Si sottraggono alla contestazione per restare in una più comoda sfera di maledizione. Sono i contestatori più sottili che esistano, ma certo non si avvicineranno mai così facendo allo « splendore del vero », e perderanno di vista in nome del metodo il significato di altre grandi contestazioni. Si riguardino allora ciò che esprimono i suicidi e gli sconfitti del cinema brasiliano, per esempio.

Il rapporto *di Lionello Massobrio vive nell'aspettativa di un* blow-up *sociale, che cerca accanitamente di predeterminare entro circostanze dell'ambito erotico. Il rispecchiamento tuttavia non si effettua mai, l'obiettivo è più indiscreto che aspro, delle convinzioni del regista — esposte durante la mostra in una conferenza stampa migliore del film — permane solo la traccia di tautologiche fatiche.* Tabula rasa *di Giampolo Capovilla fa mostra di una giovanilità irritata e divertente, che si spaccia per incoercibile forza espressiva. I sovraccarichi sono molti, le superfici inventive troppo alterate, con evidenti conseguenze ritardanti nel significato e debilitanti nell'uso dei mezzi tecnici; e oltre dati limiti il provincialismo non serve più come fonte di collera e di* humour. *Negli ultimi capitoli — poiché il film è diviso in capitoli, come* Il rapporto *— i simboli si sfrondano e l'estro si raffina.*

I cortometraggi non sono meno spiritati. Prediligiamo Vieni dolce morte *di Brunatto, su un viaggio di* hippies *da Roma in Oriente; pellegrinaggio disordinato anche della macchina da presa, che con la sua fluttuazione (casualità del montaggio, montaggio del casuale) rappresenta il contemporaneo viaggio verso la droga e la rivolta passiva. Brunatto è un abile accompagnatore, figurativamente un cineasta di castigatezza rara, ma la sua capacità di fantasia audio-cinetica, e l'estasi dei* sitar, *inducono solo a una diversa forma di preclusione: e sappiamo invece che Brunatto ha — meno passivamente — altri itinerari da compiere.*

Ancora pagine chiuse sono Lo spirito delle macchine *e* Nelda. *Il primo, di Franco Angeli, rincorre ritmi sciolti della meccanicità contemporanea, citando Léger; e fa bene, anche se forse ignora di essere più vicino a Man Ray. In tutt'e due i casi rincorre gli anni venti. Il Bargellini di* Nelda *non ha il tempo di annoiarci né di divertirci né di provocarci, perché il suo film dura solo tre minuti. Siamo sicuri che lui Bargellini si sia*

divertito. Ha tentato emozioni sensoriali sottoponendo la pellicola a trattamenti insoliti, sposando la ragazza Nelda con le reazioni chimiche del fotogramma. Un'acuta sensualità d'origine pancromatica, un letto veramente poco conosciuto; più originale comunque di quello dove, per farci l'amore, si stende prima una bandiera nazista. Fin qui tutto bene. Minaccioso è solo l'avvertimento che accompagna Nelda: *« in conseguenza delle particolari tecniche impiegate, il film non è riproducibile ». Qui entriamo nel sinistro. Qui sentiamo l'odore d'acidi del laboratorio di Frankenstein.*

Il cilindro e la trappola

SEPT JOURS AILLEURS (**t.l.**: Sette giorni altrove) - **r.**: Marin Karmitz - **sc.**: Marin Karmitz e Catherine Martin - **f.**: Sylvain De Pasquier - **sonoro**: Aubonuy - **m.**: Jacques Moureau - **ass. regia**: Guy Cavagnac, Jean-Pierre Tohorm - **int.**: Jacques Higelin, Catherine Martin, Viviane Chiffé, Sonia Filatof, Vladonka Langhofer - **p.**: Les Productions de la Gueville - **o.**: Francia, 1968.

UN FILM SENZA TITOLO - **r., sc., p.**: Silvina Boissonas - colore, Scope - **o.**: Francia, 1969 - **l.**: mediom.

Sono giunti puntuali i fischi e i vituperi contro la donna nuda nel cilindro, che per 47 minuti sonnecchia davanti a noi, si stira, si lascia accarezzare dall'acqua e dalla sabbia, si gusta il suo stato fetale nel film innominato di Silvina Boissonas che a completamento delle sue sibilline inerzie si concede anche la pigrizia di non cercarsi un titolo. I fascisti di Pesaro hanno presentato perfino una interpellanza contro la pellicola. Non perché la donna fosse nuda, ma perché non faceva nulla. Resta il fatto che la rosea discendente degli insabbiati e degli interrati beckettiani svolge il suo compito di presenza illimitata, abbandonata al contingente al di là dell'esistenziale, fino a una dimensione disalienante, o meglio auto-disalienante, in quanto confessatamente narcisistica, che riguarda l'autrice. Questa infatti motiva il film come una terapia soggettiva assai soddisfacente. E perché no? Non sarebbe il primo film in cui lo spettatore è di troppo. Ma è di troppo perché semisoffocato dal sonno, l'acqua e la sabbia di altri film solo apparentemente più comunicativi. Per noi, scusate, il vero cilindro-trappola non è nel saggio della Boissonas ma è per esempio in Sept jours ailleurs *di Marin Karmitz (che qualcuno aveva persino selezionato per Venezia 1968): un Lelouch mal zavorrato, bugiardamente mobile, fintamente triste. Vi è un senso ancora nel non essere e nel non saper essere. Non vi è più nel banale covo della noia.*

Sulla rivista sono già stati recensiti inoltre, dai Festival di Cannes e di Hyères, i seguenti film:

JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (**t.l.**: Scene di caccia in Bassa Baviera) - **r.**: Peter Fleischmann - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1969.

(V. altri dati e giudizi di Paolo Gobetti e di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pagg. 89, 109 - Festival di Cannes)

NOCTURNO 29 (**t.l.**: Notturno 29) - **r.**: Pedro Portabella - **sc.**: Joan Brossa e Pedro Portabella - **f.**: Luis Cuadrado - **sonoro**: Carlos Santos, José Mestres Quadreny - **mo.**: Teresa Alcocer - **int.**: Lucia Bosè, Mario Cabre, Ramon Julia, Antonio Tapies, Antonio Saura, Joan Pons, Luis Ciges - **d. p.**: Jaime Fernandez-Cid - **o.**: Spagna, 1968.

KING, MURRAY - **r.**: David Hoffman.

(V. altri dati e giudizi di Paolo Gobetti e di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pagg. 89, 109 - Festival di Cannes)

Non è la prima volta che il « cinema libero » è al centro di un tiro incrociato. Se ne è discusso, ed in più riprese, a Porretta Terme, in occasione della locale « Mostra Internazionale del Cinema Libero », e a Tirrenia, effettuandosi la « Rassegna Internazionale del Cinema Libero », giunto nel '69 alla quarta edizione. Due incontri solamente in Italia (anche se con cadenze non proprio regolari) non sono pochi, ancor più considerando che manifestazioni straniere si aggiungono — con testate più o meno simili — a dibattere un fenomeno stimolante ma certo non convincentemente definito.

Quello della chiarezza, di una definizione precisa a « geograficamente » circoscrivere il pelago quanto mai agitato di questa riserva controcorrente, è certo un'esigenza di fondo. E la materia del contendere, da sempre, è stata in sostanza quel « libero », che ognuno connota alla propria maniera, con significazioni talvolta opposte e spesso in modi parecchio distanti. Molti si sono volenterosamente accinti alla soluzione, ma — come ha rammentato Pietro Romano nella sua relazione introduttiva al convegno di quest'anno a Tirrenia (« Libertà dell'autore e libertà del fruitore ») — i risultati non hanno confortato i tentativi. « Ad una analisi semantica, l'espressione "Cinema Libero" risulta dalla combinazione di due elementi: il primo, "cinema", difficilmente coartabile in una definizione valida per ognuno in ogni tempo, prende significazione dall'aggettivo "libero", il cui margine di comprensibilità è legato ad un sottinteso complemento: "da..." ». Appunto: libero « da che cosa »? Cubani, francesi e italiani di varia coloritura politica e divergente impegno rivoluzionario ne hanno parlato a lungo, ma — per il vero — la luce non si è fatta neppure questa volta. Non soltanto a proposito di quel sottinteso complemento cui Romano fa cenno, ma pure a livello dell'aggettivo che al sostantivo s'unisce. I cubani, Jorge Fraga, Manuel Octavio Gomez e Pastor Vega, hanno dato una loro assennata definizione, che ha però il limite di valere forzatamente solo per il giovane cinema dell'ICAIC. Prendiamo atto che per essi « libero » sottintende un cinema estraneo alle strutture imperialiste, al soffocante commercio americano, alla volontà mercantile dei grandi circuiti di Hollywood. Il loro discorso funziona proprio in quanto si diparte da una realtà nazionale tutta particolare, e solamente applicabile in pochissimi casi ad altre cinematografie operanti oggi a livello internazionale e non strettamente nazionale. Prima della rivoluzione, il cinema cubano non esisteva in quanto non esisteva una produzione locale, mancavano le strutture distributive e pure quelle dell'esercizio. Gli americani (assieme ai messicani per il settore produttivo) esercitavano un monopolio assoluto: nessuno spazio era lasciato all'iniziativa cubana per svolgere un dialogo che non fosse quello massivamente consumistico imposto dai grandi trust californiani.

Il regime castrista ha provveduto a dare al cinema (e agli altri mezzi di informazione) strutture che tenessero conto del basso livello d'apprendimento delle masse contadine e del proletariato urbano, del fatto che in moltissimi villaggi dell'interno il cinematografo era ancora da scoprire e — per altro verso — della necessità di provvedere ad un lavaggio del cervello (lo scrivo in senso di misura salutare) di quella fascia di spettatori che per anni si era abbeverata alle fonti divistiche dei leoni ruggenti. A Cuba, in altre parole, c'era da riformare la mentalità di una platea non troppo vasta, però assolutamente alienata da una distorta comunicazione filmica, e da formare il resto degli spettatori (la maggior parte della popolazione) attraverso schemi informativi appropriatamente dimensionati.

Seppure non intendo entrare nel minato e contrastato campo del dirigismo statale, della cultura imposta dall'alto e guidata da una ristretta élite, di una vera e propria strumentalizzazione informativa — che esulerebbe dai limiti di questa nota —, non posso tacere che le posizioni e le convinzioni dei registi cubani mi trovano nella sostanza conseziente.

Per tornare al « libero » dell'inizio, i cubani (portando anche il discorso nell'ambito televisivo) hanno chiarito in che senso e perché stimano « libera » la loro produzione. Ma è chiaro, tuttavia, che questa connotazione non può convincere chi, vivendo in un paese non socialista, si è prefigurato un proprio autonomo spazio d'indipendenza creativa. Romano ha fatto riferimento a due casi appariscenti e controcorrente della cinematografia italiana. Anzitutto, il cinema off, realizzato attorno agli anni Sessanta, « quando una molteplicità di componenti (inizio del boom economico, rafforzamento delle sinistre istituzionalizzate, diffusione dei mezzi audiovisivi con conseguente allargamento della fruizione dell'immagine, processo osmotico — più di assorbimento che di scambio — nei confronti della « nouvelle vague », recupero da parte di alcuni giovani delle influenze di Antonioni), converge parallelamente in una tensione verso una maggiore libertà creativa ed espressiva». Il cinema, cioè, di De Seta, di Olmi, di Orsini e dei Taviani, di Brass, di Bertolucci, di Eriprando Visconti (neppure trascurando il solitario Pasolini). Un cinema, ad ogni modo, che giunge al pubblico attraverso i canali consueti e a cui tocca di scontrarsi, in posizione concorrenziale, con la produzione commerciale. Un cinema, ancora, abbastanza compromissorio, che il sistema ha potuto agevolmente inglobare isolando i contestatori più sicuri, assorbendo i più deboli e patteggiando con gli altri.

In secondo luogo, ed in tempi più vicini, il cinema « off-off » (per definirlo a simiglianza di certo teatro americano ribelle) della Cooperativa Cinematografica Indipendente, la quale si muove invece completamente al di fuori dei canali tradizionali di consumo. Dice al proposito Alfredo Leonardi: « ...è anche una cosa molto bella quella di essere proprietari dei film, distributori dei film; la relazione col film e una relazione che continua, è un dialogo che si approfondisce; si scoprono nei propri film ed in quelli degli altri che si accompagnano cose sempre diverse. È una specie di convivenza di gruppo tra film e autori, estremamente dolce, molto bella. Non c'è niente di quelle storture, brutture e choc che si possono avere nel mondo del cinema commerciale ».

Scontato che le posizioni del cinema off e di quello off-off restano inconciliabili e che anche una struttura al massimo libera come quella della C.C.I. rischia di sclerotizzarsi in altre strutture (ed in una conventualità culturale), riepilogando e organizzando i dati di queste due sperimentazioni « ribelli » si giunge ad alcune considerazioni indubbiamente interessanti, di cui due — tra quelle segnalate da Romano — meritano un particolare accento: che alla base di una connotazione non astratta di cinema libero deve esserci non solo un mutamento del tradizionale rapporto opera-fruitore, ma anche dell'altro — attualmente ancor più frustrante — autore-opera, che diviene il supporto necessario per il ribaltare il primo; e che i nuovi canali (certo foltissimi ma legati a gestioni tradizionali anche se collegati a partiti della sinistra) non possono essere assunti così come sono, ma che debbono essere riplasmati, sollecitati e vivificati da una politica d'unione di tutte le forze che agiscono al di fuori del cinema commerciale.

Queste affermazioni, ammesso di volerle considerare dei punti di arrivo, sono immediatamente poste in discussione quando si analizzi l'opera del regista giapponese Shinsuke Ogawa (e neppure vorrei definirlo in senso tradizionale « regista »), del quale Tirrenia ha fornito una esauriente personale, anche se priva di alcune testimonianze che gli esperti riconoscono altrettanto scioccanti. Dei film di Ogawa, o più precisamente dei suoi interventi politici filmati, si parlò frammentariamente a Venezia, durante la passata Mostra, quando vennero presentati alcuni suoi documenti in una visione extra-programma. Non essendo accompagnato da una intellegibile traduzione (in questo caso insostituibile), né da una introduzione specifica ad inquadrare gli avvenimenti cui i filmati si riferivano e la situazione generale in cui i fatti si collocavano, l'incontro veneziano risultò scarsamente « informativo ».

Nato nel 1933, Shinsuke Ogawa ha lavorato per tre anni con l'équipe di Tadashi Imai ed è quindi entrato, come aiuto regista, nella società Iwanami. Tagliati ben presto i ponti con la produzione commerciale, egli ha iniziato l'attività in proprio, lottando fianco a fianco con gli studenti, gli operai ed i contadini contro l'oppressione del sistema. I suoi rapporti, *Seinen no umi* (Il mare di gioventù, 1966, sulla contestazione attuata dagli studenti dei corsi di corrispondenza perché il governo, per creare una distinzione tra loro e quelli delle scuole normali, aveva deciso di prolungare di un anno i loro studio), o *Assatsu no mori* (Il fuoco della lotta non si spegnerà, 1967, sull'occupazione di una università di provincia, durata due anni, da parte degli allievi che non accettavano l'autoritarismo degli insegnanti), o ancora *Gennin hokokusho* (Processo-immagine di Haneda, 1968, sulla protesta unitaria di studenti e lavoratori, riuniti a Haneda, contro il governo giapponese che collabora con gli americani nella guerra del Vietnam), registrano dal vivo i momenti caldi di un rifiuto che ha provocato falle non marginali nella coalizione governativa, ha sensibilizzato l'opinione pubblica ed è servito di stimolo per altri settori non ancora toccati dalla rivolta.

Ogawa ed i suoi collaboratori hanno un dialogo continuo con le loro opere: le presentano e le dibattono in sale appositamente noleggiate, raccolgono fondi attraverso collette popolari, subiscono le prepotenze della polizia, finiscono spesso in carcere. Il manifesto della loro battaglia parla chiaro: « Lottiamo con la cinepresa ». Il loro cinema, « libero » da ogni compromissione, è un'azione politica condotta con assoluto rigore e con naturale partigianeria. L'esempio più convincente di questo metodo di lavoro è certo nelle immagini di *Un'estate a Narita* (1968), un lungometraggio girato con il contributo e la partecipazione della Lega giapponese dei contadini che dal 1968 si batte contro la costruzione a Narita (una zona di terra vulcanica dissodata in vent'anni di duro lavoro) di un nuovo aeroporto internazionale. Il significato politico del film è così chiarito da Ogawa: « La vigilia del primo giorno di riprese, noi tutti ci siamo confermati in due princìpi. Innanzitutto, porre chiaramente la macchina da presa dalla parte dei contadini combattenti. Se il potere li reprime, ed i poliziotti li bastonano, allora anche la nostra cinepresa riceverà i manganelli in fronte. Ed il "messaggio" del potere sarà direttamente trasmesso agli spettatori attraverso lo schermo. In secondo luogo, non gireremo con la cinepresa nascosta. Invece di riprendere i soggetti che sono inconsapevoli di essere filmati con il teleobiettivo, invece di nasconderci dietro le porte, la nostra cinepresa sarà sempre posta nel luogo in cui bisogna che si trovi, ossia in mezzo alla lotta contadina.

(...) Anche i contadini hanno aperto la via del dialogo con noi a partire da questi due punti, ponendosi di fronte alla macchina da presa come soggetti responsabili, e infine ci hanno permesso di partecipare alla loro lotta come interpreti della loro battaglia. *Un'estate a Narita* è nato appunto dal legame di fraternità che ha unito i componenti della troupe ed i contadini combattenti nel corso del periodo delle riprese. Quando le abbiamo terminate la lotta a Narita continuava. Il nostro film non è che la prima parte di un documentario su questa lotta: abbiamo intenzione di seguirla in inverno, in primavera e in estate, fintanto che durerà. È in questo senso che va intesa la musica di Beethoven, e mi auguro che la lotta dei contadini di Narita continui così brillantemente come la musica di Beethoven ».

Unitamente al *17° parallelo* di Joris Ivens (pure presentato a Tirrenia), *Un'estate a Narita*, splendida, violenta e poetica testimonianza insieme, è uno stressante ed assoluto documento sulla condizione umiliata dell'uomo d'oggi. Ragionarne e parlarne in termini tradizionali significherebbe tradirne l'assunto: non vuole essere un « film » (anche se lo è, e per di più straordinario), ma un'azione di rivolta.

Questo che abbiamo ricordato (untimente ad alcuni documenti degli Stati Generali del cinema francese, un servizio tv sulla Cina di Mao di Simon Spivak, una diecina di film d'amatore e due film italiani già noti: *La sua giornata di gloria* di Edoardo Bruno e *I dannati della terra* di Orsini, oltre ad alcuni documentari cubani) il profilo che il cinema libero ha esposto a Tirrenia. A guardarle dalle diverse angolazioni — com'è giusto — le contrastanti testimonianze non sembrano indicare un denominatore comune, a parte quello di una solidale disposizione comune contro le forme coercitive. E forse è giusto che sia così: un autentico cinema « libero » ha da scegliersi, di volta in volta, lo spazio politico e culturale in cui collocarsi. Le accademie filologiche, in definitiva, si condannano da sole ad essere la quintessenza della tradizione.

GIANNI RONDOLINO
PROBLEMI DEL LUNGOMETRAGGIO D'ANIMAZIONE

In questi ultimi anni si è assistito a una certa ripresa della produzione di lungometraggi d'animazione che fino a non molto tempo fa era campo quasi esclusivo degli Studi Disney. Prima, timidamente, qualche cosa hollywoodiana, poi, in maniera massiccia, i giapponesi, infine, sporadicamente ma con una certa assiduità, produttori europei, in particolare italiani. Sicché oggi si possono contare in parecchie decine i lungometraggi d'animazione non disneyani realizzati recentemente e se ne può già fare una trattazione storica (come sta facendo lo svizzero Bruno Edera, che ha in preparazione un volume documentatissimo sull'argomento). Naturalmente questo fiorire di iniziative, spesso coraggiose e anticonformistiche, nel settore pericoloso e accidentato del lungometraggio d'animazione fa sorgere una serie di problemi che investono il cinema d'animazione nel suo complesso, cioè nei suoi vari aspetti economici, commerciali, tecnici, estetici, artistici ecc. Problemi che abbisognano ovviamente di una o più soluzioni, spesso non facili da trovare, e che soprattutto devono essere analizzati in profondità, discussi e valutati collegialmente.

Per questo è parsa un'ottima iniziativa quella che ha raccolto a Busto Arsizio nei giorni 16-18 ottobre 1969 una ventina di esperti dell'animazione e di studiosi dell'argomento, che in un'ampia tavola rotonda hanno avuto modo di mettere a confronto le proprie idee, il proprio lavoro e i propri problemi. Si è trattato del I Incontro internazionale di studio sul cinema d'animazione, organizzato da Massimo Maisetti e da Nedo Ivaldi che, articolato in una rassegna antologica di film d'animazione e in un convegno aperto al pubblico, si proponeva di costituire un punto di incontro tra realizzatori, produttori, esperti e spettatori, con periodicità possibilmente annuale, in modo che i vari problemi dell'animazione potessero essere discussi seriamente e in profondità.

Essendo il primo tentativo del genere, questa edizione dell'incontro di Busto

Arsizio è parsa alquanto lacunosa e un poco improvvisata, sia riguardo alla presentazione dei film che avrebbero dovuto fornire le pezze d'appoggio per la discussione in sede di convegno, sia riguardo alla partecipazione internazionale dei realizzatori e degli studiosi, limitata invero agli italiani e ai due rumeni Marin Paraianu e Jon Popescu-Gopo, sia infine riguardo all'organizzazione della tavola rotonda, un po' dispersiva e non ben coordinata secondo un programma unitario e articolato. Tuttavia, al di là delle lacune e degli errori, l'occasione per incontrarsi e discutere di problemi comuni, anche se impostati diversamente da differenti angoli di vista, è stata accolta da produttori, registi e critici specializzati con viva simpatia e grande interesse, sicché c'è da augurarsi che l'iniziativa possa avere un seguito e, in una migliore e più approfondita strutturazione periodica, possa contribuire efficacemente alla conoscenza, allo studio e alla diffusione del cinema d'animazione presso il pubblico italiano.

Il problema di fondo che è stato trattato a Busto Arsizio è stato infatti quello della diffusione del cinema d'animazione in Italia attraverso tutti quei mezzi che sono attualmente a disposizione per mettere il pubblico a contatto con le opere cinematografiche. Si è parlato di circuiti paralleli o alternativi, di circoli del cinema e circoli culturali in genere, ma soprattutto del circuito cinematografico normale, quello che potrebbe efficacemente introdurre nel mercato italiano i film d'animazione non disneyani, oggi purtroppo costretti a una vita grama o addirittura relegati nei mesi estivi o rifiutati dai noleggiatori. Dalla discussione, a volte accesa e polemica, nei confronti sia dell'esercizio cinematografico italiano, sia dell'Istituto Luce che dovrebbe fare una diversa politica riguardo al cinema per ragazzi, è scaturita una sorta di ordine del giorno o di mozione conclusiva, cui hanno contribuito gli interventi acuti e stimolanti di Roberto Gavioli, di Walter Alberti, di Max Massimino Garnier, di Claudio Bertieri e di altri: mozione che auspica un diverso rapporto tra l'esercizio cinematografico e il cinema d'animazione, una differente formulazione di alcuni articoli della legge sul cinema relativi al cinema per ragazzi in generale e a quello d'animazione in particolare, e un impegno da parte di tutti — realizzatori, critici, pubblico — a far conoscere e a propagandare il cinema d'animazione in Italia.

Il cammino per ottenere questo e altro è certamente lungo, e non so fino a qual punto il convegno di Busto possa in realtà contribuire efficacemente a mutare la situazione attuale; ma il primo passo è stato fatto e i prossimi mesi, o i prossimi anni, ci diranno se tutto ciò è servito a qualcosa.

La questione della diffusione del cinema d'animazione, che è balzata in primo piano quasi al termine della tavola rotonda ed è ritornata sul tavolo della presidenza in occasione della discussione finale sul programma di lavoro per un futuro più o meno immediato, era soltanto uno degli aspetti trattati nel convegno, anzi quello forse meno importante, stante l'impostazione soprattutto teorica e metodologica che si è voluto dare a questo incontro e che si basava sulla mia relazione introduttiva dal titolo « Il lungometraggio d'animazione oggi ». Ma a ben guardare, essa scaturiva come conseguenza logica dall'insieme del discorso programmatico, scopertamente polemico e provocatorio, che serviva di base alla discussione, e dai contributi illuminanti e variamente interessanti che alcuni intervenuti al convegno hanno portato. Perché dall'analisi delle caratteristiche formali e contenutistiche del lungometraggio a disegni animati, dallo studio dei suoi limiti strutturali e delle sue possibilità espressive, e quindi dalle proposte d'un certo tipo di produzione di lungo e di corto metraggio, non si poteva non giungere ai suoi rapporti con il pubblico, cioè ai problemi della diffusione diretta delle opere in una vasta area di spettatori, della possibile individuazione e catalogazione del pubblico virtuale.

Non penso che sia possibile stabilire a priori a quale pubblico il cinema d'animazione debba rivolgersi, così come non è possibile stabilire a quale pubblico debba

rivolgersi il cinema dal vero. I prodotti sono troppo vari e differenziati perché si possa determinare un comun denominatore valido in ogni caso. Tuttavia, nel corso della tavola rotonda, è parso che si tendesse, almeno inizialmente, a identificare il disegno animato con il film per ragazzi, confondendo un determinato e autonomo mezzo espressivo (il cinema d'animazione) con un particolare e circoscritto genere cinematografico (il film per ragazzi). Senonché, proprio alcuni elementi della mia relazione, fatti propri dalla maggioranza degli intervenuti e approfonditi dall'interessante comunicazione di Massimino Garnier, hanno permesso di sgombrare taluni equivoci di carattere estetico che minacciavano di portare il discorso su un terreno infido e soprattutto ambiguo. Infatti, accettata la definizione di cinema d'animazione come arte autonoma, cioè come mezzo espressivo adatto alla rappresentazione di qualsivoglia tema o soggetto, la questione del disegno animato per ragazzi è stata collocata nella sua giusta dimensione: certamente importante per molte ragioni, soprattutto di carattere morale e sociale, ma secondaria rispetto non soltanto al tema del convegno ma anche ai problemi del cinema d'animazione contemporaneo.

Così ci si è addentrati nell'esame delle possibilità espressive del disegno animato e delle sue capacità estetiche e artistiche di « reggere » uno spettacolo di vasto respiro; e su questo terreno le posizioni, suffragate da dati e documenti, sono state nette e nettamente contrastanti. Ai dubbi sollevati da più parti, anche da artisti dell'animazione come Bruno Bozzetto, autore di ben due lungometraggi d'animazione, sulla effettiva validità artistica e spettacolare del lungometraggio d'animazione, troppo condizionato da canoni strutturali propri del cinema dal vero, ha risposto Roberto Gavioli, anch'egli autore di due lungometraggi a disegni animati, fautore convinto della validità spettacolare di tal genere di prodotti, perplesso semmai sui risultati commerciali di questi film, ancora privi d'un pubblico qualificato.

Non è possibile in questo breve resoconto trattare diffusamente delle questioni, piuttosto sottili, ma culturalmente feconde, relative all'analisi strutturale del lungometraggio d'animazione e ai problemi estetici dei « tempi morti » e del « ritmo ». Vorrei tuttavia sottolineare il contributo di Massimino Garnier, che ha trattato con acume la questione del « ritmo » nel disegno animato giungendo alla conclusione, da me in gran parte condivisa, che la misura più propria del disegno animato è il cortometraggio, date le caratteristiche di fondo di questo mezzo espressivo, che sono la sintesi e l'ellissi. Il dibattito a questo punto potrebbe apparire di lana caprina, o scivolare sul terreno infido degli specifici filmici e delle classificazioni delle arti, ma, a un più attento esame, esso può fornire delle utili indicazioni teoriche alle quali è sempre possibile richiamarsi in sede pratica, proprio a livello di realizzazione e di fruizione dei film. Anzi, mi pare che l'approfondimento delle questioni teoriche, e non soltanto nel campo dell'estetica e della metodologia critica, sia indispensabile alla chiarificazione degli altri problemi connessi con la produzione e il consumo delle opere; e proprio su questa strada credo che sia opportuno proseguire negli altri incontri che mi auguro si possano tenere nei prossimi anni a Busto Arsizio o in qualche altro luogo ospitale.

Purtroppo soltanto in margine al convegno e superficialmente è stato possibile affrontare la discussione sugli altri problemi connessi con il cinema d'animazione, quali il cinema didattico e scolastico, l'educazione cinematografica nelle scuole d'arte, il cinema pubblicitario e televisivo, i rapporti tra il cinema d'animazione e la socetà. Gli interventi brevi ma stimolanti di Caldiron, di Govannini, di Bertieri, di Alberti, di Cingoli, di Baratta e di altri hanno messo in luce questioni particolari di notevole importanza e di vario interesse. Ma non si è potuto far altro che prendere conoscenza di fatti e proposte, sui quali occorrerà ritornare magari in occasione di una diversa e diversamente articolata tavola rotonda.

La conclusione cui si può giungere dall'esperienza di questo primo incontro

di Busto Arsizio è essenzialmente questa: da più parti, anche al di fuori dello stretto ambito dei realizzatori e degli studiosi del cinema d'animazione, si sente la necessità di conoscere a fondo, di studiare, di propagandare e di valorizzare il cinema d'animaione, favorendone la diffusione presso un pubblico sempre più vasto, discutendone in pubblico i problemi vitali. Da ciò deriva l'interesse che l'iniziativa di Maisetti e di Ivaldi ha suscitato in vari strati del « cinema militante », nonostante le lacune organizzative dovute a una certa fretta e a una non chiara definizione programmatica. Si tratta ora di proseguire nella strada intrapresa, con maggior lena, affinché il pubblico italiano non sia più tenuto in uno stato « minorile » nei confronti del cinema d'animazione contemporaneo e si scrolli finalmente di dosso la morbida cappa anacronistica, sul piano dei contenuti e su quello delle forme, del disegno animato disneyano.

WALTER ALBERTI
A SAN MARINO IL SECONDO RENDEZ-VOUS DEI CINEMA D'ESSAI

Nella Repubblica di S. Marino si è svolto il « Rendez-vous » dei Cinema d'essai organizzato dalla AIACE (Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai). Il Palazzo dei congressi del Monte Titano ha accolto registi, critici cinematografici, esercenti di avanguardia, film inediti, film « underground », rappresentanti di Enti e organismi operativi del cinema. Questa eterogeneità è la spia dei molti interessi legittimi che tengono d'occhio lo sviluppo delle sale d'essai che si propongono di fare opera « di selezione » per un pubblico cinematografico sempre più attento e qualificato.

D'altro canto le diverse discussioni e interpretazioni apparse anche sulla stampa a proposito del « Piano 80 » che impegnerà i governi futuri hanno avuto un'eco precisa al Convegno. Infatti alcune righe di tale piano sono dedicate allo sviluppo della cultura cinematografica e fissano l'impegno (anche economico) dello Stato in ordine alle future organizzazioni di cultura nel settore del cinema. Naturalmente da più parti è già iniziato il tentativo di « annettersi » tale disponibilità e anche l'AIACE per bocca del suo Segretario Sergio Andreotti ha rilevato il nuovo impegno che scaturisce appunto dal futuro orientamento ora segnato dal Piano 80. L'Associazione dei Cinema d'essai d'altro canto conta già su un apparato non trascurabile composto da una decina di sale « di punta » e da altre venti sale ormai orientate sulla programmazione d'essai.

Ma oltre questo apparato, nel corso dell'ultimo « Rendez-vous » anche la base dell'AIACE ha fatto sentire ufficialmente la sua voce per la prima volta. Infatti si è svolto anche il Congresso dei Soci Aiace (circa 4.000 in Italia) rappresentati dai loro rispettivi delegati. Questa base ha riveduto lo statuto sociale carat-

terizzando il nuovo corso in senso più democratico e ha proceduto alla nomina del Comitato Direttivo Centrale nel quale è stata inserita anche una nuova rappresentanza e cioè forze della periferia (una periferia che si chiama Milano e Torino) alle quali sarà affidato il compito di sviluppare le sezioni regionali AIACE. Il Comitato è dunque così composto: Alberto Lattuada Presidente, Sergio Andreotti Segretario generale, Gianfranco Paris e Enzo Fiorenza vice segretari, membri Walter Alberti, Alfredo Angeli, William Azzella, Nazareno Capitanucci, Dante Cerquetti, Giacomo Chiarenza, Gianni De Tomasi, Fernaldo Di Giammatteo, Romualdo Farinelli, Paolo Isaia, Nino Mancini, Domenico Meccoli, Erika Marignani, Enzo Natta, Gabriele Oriani, Bruno Paolinelli, Gianluigi Rondi, Aldo Trifiletti.

Agli invitati del Convegno è stata presentata anche una mozione che riassume le nuove posizioni dell'AIACE e che è stata approvata all'unanimità dai congressisti al termine dei loro lavori. Tuttavia sono stati chiamati a esprimere pareri consultivi anche gli ospiti appartenenti a diverse organizzazioni cinematografiche di diverse tendenze, da Bruno Torri, rappresentante dell'ARCI e critico cinematografico a Franco Bruno Segretario generale dell'Agis, dal Prof. Puglisi, rappresentante delle organizzazioni studentesche ad Achille Valignani rappresentante dell'ANICA. Inoltre Alberto Lattuada, Sergio Andreotti, Francesco Pellicani, Romualdo Farinelli, Silvano Battisti della Italnoleggio sono intervenuti nel dibattito pubblico rilevando in sostanza la « nuova linea democratica » della AIACE e auspicando, naturalmente da versanti diversi e con prospettive di soluzioni diverse, un più cosciente intervento dello Stato per l'impostazione di un organico assetto della legge sulla cinematografia.

D'altro canto pochi potrebbero respingere in buona fede alcuni passi della mozione conclusiva che non è che un trampolino dal quale devono prendere spazio vere e proprie proposte operative a livello politico.

Comunque la mozione del Primo Congresso nazionale della AIACE, tra l'altro, « ribadisce l'impegno di sviluppare l'azione per la definitiva abolizione di ogni forma di censura sullo spettacolo cinematografico e in primo luogo di quella preventiva amministrativa, e sollecita l'adozione di necessarie ed urgenti misure legislative che armonizzino doverosamente l'intervento dello Stato nel settore della cultura cinematografica. In particolare nel campo della diffusione pubblica del film d'arte e d'essai, il Congresso chiede una precisa scelta politica da parte dello Stato in appoggio alle istanze culturali. Il Congresso accogliendo anche le istanze di altre Associazioni culturali cinematografiche chiede che la futura legge del cinema modifichi profondamente le attuali strutture cinematografiche le cui finalità, prevalentemente commerciali, ostacolano di fatto e con l'appoggio di detassazioni erariali un autentico e libero circuito d'arte e d'essai. Il Congresso richiede la presenza di un proprio rappresentante in seno alla Commissione Centrale per la Cinematografia al fine di far valere anche in questa sede le legittime istanze di tutte le Associazioni impegnate nell'opera di divulgazione della cultura cinematografica »...

In omaggio appunto alla divulgazione della cultura cinematografica, nel quadro del « Rendez-vous » sono state organizzate diverse proiezioni aperte al pubblico imperniate su tre « momenti » del cinema: un omaggio a Buster Keaton realizzato dalla Cineteca Italiana di Milano, la proiezione di alcuni film d'essai pronti per il circuito pubblico e la presentazione di un gruppo di opere « underground » realizzate dalla Cooperativa del cinema indipendente.

Diciamo che si tratta di tre « momenti » distinti in quanto la fisionomia culturale ed estetica delle opere presentate muove da radici affini, ma diversificate: intanto l'omaggio a Buster Keaton con i film *The Navigator*, *The General*, *Spite Marriage*, tutte opere dell'ultimo decennio del muto, indica un momento storico del cinema e ristabilisce un alto indice di fruizione dei nostri contemporanei e dei giovani. In altre parole l'omaggio ha segnalato la modernità del linguaggio keatoniano

che spazia nell'entroterra del surreale e dell'assoluta fantasia senza alcuna datazione. Il breve saggio da Beckett, *Film*, struggente « documentario » sulla presenza quasi postuma di Keaton sottolinea ancora la corporea realtà di un attore che riassume nel suo volto e nella sua mimica matematica il senso della suggestione filmica.

Altra « temperie » per film come *L'ora dei forni* di Solanas pronto in edizione italiana, *Chronick der Anna Magdalena Bach* di Jean Marie Straub, *Farfalla sul mirino* di Seijun Suzuki, *Paranoia* degli Indipendenti olandesi e *Capricci* di Carmelo Bene, opere di diversa statura che vogliono sono indicare diverse possibilità operative d'essai. Sono film già comparsi a Festival e Convegni e in questa sede sono stati riproposti anche ai rappresentanti dell'esercizio per stimolarne l'interesse in funzione di un eventuale « lancio ».

Poco convincente è apparsa la conferenza-stampa fiume di Straub che di fronte ad un pubblico di giovani ben disposti, ma rimasti freddi, ha enumerato tutti i motivi per cui il suo film è un capolavoro e tutti i sottili e « sofistici » motivi per cui il suo film in questo paese non lo può capire nessuno. E d'altro canto abbiamo più volte sentito l'affermazione che la cultura è merce riservata a pochi fruitori con particolari doni celesti.

Un cenno a parte merita la sezione dedicata ai film « underground » della cooperativa. Essi sono stati presentati senza alcuna particolare introduzione e naturalmente hanno determinato reazioni contrastanti. Tuttavia fra la proiezione pomeridiana e quella serale è stato organizzato un aperto e civile dibattito continuato anche dopo la proiezione serale. Gianfranco Brebbia e Guido Lombardi coadiuvati da Walter Alberti e stimolati dal critico Boarini, da Bruno Torri, Henry Ludwigg e altri hanno chiarificato pazientemente l'assolutismo degli Autori consorziati che si ripromettono di riscoprire il cinema in una dimensione umana globale cioè come strumento di conoscenza. Gli autori dicono: « Ci sembra che riscoprire il cinema o meglio tentare incessantemente di avvicinare, di vedere l'uomo e le cose sia diverso dal vedere l'uomo e le cose solo attraverso l'arte. La prima azione è un'esperienza mentre la seconda solo un comportamento e denuncia sempre più la sua insufficienza umana... Crediamo che la differenza fra il nostro cinema e quello commerciale sia appunto la diversità di emozioni di fronte alla realtà e di fronte al cinema inteso come cultura, tutto maiuscolo... ». Gli stessi autori ammettono che talora il loro cinema sembri un « ritorno indietro » e ciò avviene perché essi in sostanza tentano di ricominciare tutta la storia del cinema sotto la prospettiva di un nuovo umanesimo.

Le opere presentate non sempre mantengono fede a queste impegnative promesse, ma non è escluso che lo spazio vitale e culturale nel quale si muovono questi autori possa recare un proprio contributo di « modificazioni » al modo attuale di concepire il cinema, la critica, la cultura, in funzione di qualche cosa e non come forze autonome.

La casa del soggiorno di Antonio De Bernardi, *Costretto a scomparire* di Gianfranco Baruchello, *Extremity 2* di Gianfranco Brebbia, *Spettacolo* di Mario Ferrero, *Se l'inconscio si ribella* di Alfredo Leonardi, *Scusate il disturbo* di Giorgio Turi hanno rivelato chiarezza di idee e padronanza del mezzo, in effetti dando corpo a quelle dichiarazioni preliminari generose e impegnative. Il tacchino congelato, protagonista del film di Baruchello, ha dato una viva esemplificazione del « nonsense » libertario ed anarchico attraverso il quale passano queste nuove esperienze a volte surreali o costruttivistiche ma nuove nella loro aggressività e condanna di ogni luogo comune, politico, filosofico, estetico o sessuale che sia.

La particolare formula del « Rendez-vous » ottobrino della Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai, aperta a partecipazioni di diversa estrazione politica e culturale e ai più disparati contributi cooperativistici o capitalistici, alla fine segnala una buona volontà degna di nota. Nell'ambiente del cinema d'essai alla cui sinistra

stanno gli oltranzisti del cinema libero, indipendente, senza circuiti, senza pubblico, senza critici e alla cui destra stanno i bravi esercenti che cercano di tener d'occhio il programma culturale e il modesto box office che non può andar sotto certi livelli, pena la morte, è possibile anche un sincero scambio di esperienze che stimola al lavoro concreto.

NEDO IVALDI
A ESTE L'INCHIESTA FILMATA

Quanto più massiccia è l'invadenza, la penetrazione capillare dei *mass-media* — primi fra tutti il cinema e la televisione, ma non si dimentichino i rotocalchi, i fumetti, i dischi, i nastri incisi antesignani dell'annunciata invasione delle « cassette », ora solo musicali e poi anche visive — tanto più perentoria s'impone la ricerca dei mezzi idonei per accrescere le facoltà critiche del pubblico per costituirlo massa attiva, e non passiva, succube, di fronte alle sollecitazioni visive e sonore che gli giungono da ogni parte. È un problema di educazione, senza dubbio, che deve essere affrontato nella scuola e fin dai primi anni, perché già allora, anzi prima, i nostri figli sono soggetti alle invadenze della « civiltà dell'immagine », ma di fronte alle congenite carenze del sistema scolastico ufficiale ancora arroccato su posizioni di retroguardia rispetto all'evoluzione della società, ben vengano tutte quelle iniziative che perseguono lo stesso scopo, sia pure nella limitatezza temporale e spaziale.

La cittadina di Este, in provincia di Padova, con il suo Premio dei Colli giunto quest'anno al decimo anno, assolve a questo compito con serietà di propositi e fervore d'impegno, portando un contributo non secondario all'approfondimento di un particolare settore delle riprese cinetelevisive, quello dell'inchiesta filmata. Positiva dunque la scelta di uno specifico settore d'intervento, tra i più scottanti e attuali, ma appunto per questo tanto più impegnativo per gli organizzatori che non possono adagiarsi nella normale *routine*. Il discorso allora deve farsi, proprio per la natura stessa dell'oggetto, più preciso ed esigente, perché Este non può essere paragonata a festival o rassegne che stanno a metà strada tra l'accademia e la mondanità, oppure a quelle manifestazioni che, per vetustà di anni o per un coacervo d'impegni politici e sociologici, sono soggette a ricatti e a concessioni eversive di un impegno rigoroso ed organico. Il terreno scelto da Este è quello della verifica critica di un particolare tipo di produzione cinetelevisiva, verifica che è stata portata avanti in tutti questi anni su vari piani: degli autori, dei critici, del pubblico. Ecco il punto nodale di una manifestazione che non è tributaria a nessuna delle sue scelte fatte sempre in piena autonomia, contro i condizionamenti di destra e i velleitarismi di sinistra. Ciò non toglie però che questa sorta di aristocratico arroccamento su posizioni che vogliono essere ad ogni costo « autonome » porti ad una valutazione della realtà socio-politica

in cui opera il Premio che si distacca dalla realtà stessa, giudicata in base a schemi ormai logori e che, comunque, anch'essi vanno sottoposti a verifica. Da qui una diffusa insoddisfazione che si è estesa nei vari settori interessati alla manifestazione: presso gli autori che non sono stati sufficientemente stimolati ad essere presenti ai dibattiti-incontri, presso i critici che hanno rilevato una carenza di rappresentatività nelle opere selezionate, e infine presso il pubblico che ha disertato le proiezioni pomeridiane della rassegna dedicata ai dieci anni di inchiesta televisiva in Italia e ha dato segni di vivacità solo in alcuni dei dibattiti serali. Per ciascuna di queste obbiettive carenze si possono dare varie giustificazioni, ma resta il fatto che la temperie culturale della manifestazione non ha mai raggiunto il diapason e tutto si è stemperato in una efficiente consuetudine. In una rassegna di opere edite come quella di Este, l'accento deve essere posto sul momento della verifica dei singoli filmati, e questa non può prescindere dal pubblico, anzi la presenza attiva di quest'ultimo è essenziale proprio perché ben scarse sono le occasioni che si offrono agli spettatori, cinematografici e televisivi, di esprimere il proprio pensiero entrando in rapporto dialettico con l'opera. Ma perché questo avvenga occorre aprire il dialogo con tutte le forze culturalmente vive della zona senza preclusioni di sorta, a costo anche di turbare la tranquillità dell'oasi direzionale.

Anche quest'anno, come già in quello precedente, si è avuta conferma di una sostanziale carenza del documentarismo cinematografico rivolto all'inchiesta, anche se una più attenta ricerca forse avrebbe dato migliori frutti. È stato facile quindi individuare in *Tokende* di Ansano Giannarelli (che è recentemente approdato al lungometraggio con il significativo *Sierra Maestra*) il cortometraggio che meglio di ogni altro aggrediva una certa realtà, organizzandola e presentandocela con i suoi elementi distintivi netti e precisi: da un lato i negri d'America costretti in ghetti umilianti e sordidi, dall'altro i popoli africani che nascono ad una nuova coscienza civile, uniti, questi due momenti della condizione negra, da profondi legami che occorre ricercare e rinsaldare. Anche il pubblico, a cui quest'anno era demandato il compito di assegnare i premi mediante referendum, si è accorto dell'importanza del film a cui ha attribuito la Medusa d'Argento. Una sensibilità che si contrappone a quella di una commissione di premi di qualità che opera nell'ambito della legge sul cinema — in questo modo assicurando la sopravvivenza in Italia dei documentari — che non ha ritenuto meritevole il film del premio, decretandone quindi l'esclusione dalle proiezioni nelle pubbliche sale. Un'insensibilità politica e ideologica, oltre che culturale ed estetica, che getta una luce di scarsa attendibilità sui giudizi di una commissione composta da critici e studiosi. Meno motivato, a nostro avviso, il primo premio attribuito al lungometraggio *I due Kennedy* di Gianni Bisiach, già largamente noto al pubblico perché proiettato nei normali circuiti commerciali E questo soprattutto a monte di ogni giudizio di merito sull'opera che avrebbe dovuto essere posta fuori concorso proprio per la sua mole che senza dubbio ha influito in modo determinante nelle scelte del pubblico. Ma a Bisiach il Premio dei Colli si addice: infatti è la terza volta che viene premiato. Film dichiaratamente a tesi — i fratelli Kennedy non sono stati assassinati da isolati squilibrati, ma a seguito di complotti organizzati dal grosso capitale (petrolieri) e la malavita — tende con tutti i mezzi alla sua dimostrazione lasciando pochi margini alle sfumature, alle ombre che pure fanno parte integrante di ogni paesaggio, in questo non certo aiutato da un commento a volte enfatico e di stile troppo marcatamente giornalistico. Resta comunque il supporto di un ricchissimo materiale di repertorio utilizzato con abilità, che getta squarci di luci nel sottobosco della vita americana che inquieta e turba. Precisa e significativa la terza scelta del pubblico che ha attribuito la Medaglia d'Oro del Presidente della Repubblica a *Dopo Hiroshima* di Leandro Castellani, la prima di sei puntate realizzate per conto della Rai, inedita (felice eccezione) all'epoca del

Premio. Castellani ricostruisce attraverso le visite in loco, e con numerose interviste, i momenti salienti di quel tremendo 6 agosto 1945 quando la prima bomba atomica venne sganciata su Hiroshima; è bene che l'umanità ricordi. La proiezione di un breve servizio di « TV-7 », *A Memphis un anno dopo* di Furio Colombo, un omag gio alla memoria di Martin Luther King a un anno dalla sua morte, ha dato lo spunto per un interessante dibattito presente l'Autore, che, forte della sua vasta esperienza della società americana e di una notevole capacità analitica di fatti e di persone, ha illustrato al pubblico gli antefatti e le conseguenze di un gesto così aberrante come l'assassinio di un uomo, di un leader. Quella sera si è creato un vero rapporto dialettico tra il pubblico, l'autore e la sua opera e ciascuno dei presenti è tornato a casa arricchito di nuovo sapere. Questa è la via da seguire sacrificando anche una parte, anche notevole, di film da presentare, restringendo la selezione a quelli di cui è assicurata la presenza dell'autore o di chi ha collaborato in modo determinante alla realizzazione dell'opera. Ormai i canali di fruizione delle varie opere si moltiplicano sempre più, quello che è carente è il rapporto tra lo spettatore e l'autore o, in via subordinata, di un mediatore che catalizzi l'interesse del pubblico sull'opera presentata favorendone l'analisi e una più completa fruizione per giungere, appunto, ad una sua migliore comprensione critica. Per questo anche il referendum non convince e, anzi, può assumere una rilevanza alienante e, comunque, non attiva, mentre un pubblico dibattito finale sulle opere nel loro complesso o su alcune proposte da una commissione di esperti può costituire un ulteriore contributo ad allargare il rapporto critico col pubblico.

Tra le altre opere presentate una meritava una più attenta considerazione, ed è l'inchiesta sociologica condotta da Cecilia Mangini nel mondo della boxe, col mediometraggio prodotto dalla Rai, *Domani vincerò*. Balza evidente il rapporto strumentale con una attività sportiva così massacrante, da parte di un certo tipo di giovani (meridionali che fanno umili lavori) che cercano nella boxe il riscatto sociale, la svolta nella loro vita che sanno predestinata in rigidi e poveri schemi. Il film si regge su una attenta sceneggiatura della Mangini e di Lino del Fra, suo marito, che non prevarica sugli elementi di fatto, ma semplicemente li ordina dandogli un ben perciso significato che nasce direttamente dalla realtà.

Sporadica e casuale la presenza degli stranieri che testimonia ancora una volta delle intrinseche difficoltà del reperimento di un materiale selezionato, che si possono solo in parte ovviare con un lavoro di ricerca capillare praticamente ininterrotto; contatti in loco, ai festival, con giornalisti e autori. Degli Stati Uniti abbiamo rivisto, perché già presentato alla Mostra del Documentario di Venezia, il mediometraggio *Law and Order* (Legge e ordine) di Friederick Wiseman, realizzato con grande cura e disponibilità di mezzi, un vero e proprio spaccato degli aspetti più sordidi di una città americana, Kansas City nel Missouri. È il lavoro quotidiano degli agenti di un dipartimento di polizia, descritto con il metodo del cinema-verità. Ma al di là dell'interesse di certe situazioni umane colte nel momento del loro attuarsi, tutta la materia è organizzata per un preciso scopo già trasparente nel titolo che richiama allo slogan della campagna elettorale di Nixon. Del tutto informale la presenza della Jugoslavia, la cui scuola documentaristica è ricca di ben altri prodotti, anche se da un punto di vista esclusivamente socio-politico un certo interesse a destato il cortometraggio *Zemljia Neretljanska* (Il lembo di terra nella valle del fiume Neretva) di Vlatko Filipovic sul problema scottante della regolazione del regime delle acque. Della Gran Bretagna è stato presentato il mediometraggio *Spain, the War that never ended* (Spagna, la guerra che non finì mai) di Chris Goddard, che col metodo delle interviste conduce un'inchiesta sulle sopravvivenze, vivissime e profonde, delle lacerazioni lasciate dalla guerra civile, il tutto con il metodo storicistico tipicamente anglosassone, alla Denis Mack Smith.

Un ultimo accenno alla sporadica presenza di un unico film di un cineamatore italiano, Romano Bedetti, che con il suo *Exorcismus in Satanam* — « suo » proprio al cento per cento, perché il Bedetti è autore oltre che della regia, della sceneggiatura, della musica, del commento, della fotografia — ha condotto un'accurata inchiesta nel Forlivese ove sopravvivono pratiche esorcistiche. Ebbene, possibile che questa sia l'unica inchiesta condotta dalla folta schiera di cineamatori italiani nell'arco di un anno? Anche in questo settore una più accurata ricerca dovrebbe dare maggiori frutti (1).

(1) Lo spoglio delle schede del referendum fra il pubblico, per la decima edizione del Premio dei Colli di Este, ha dato i seguenti risultati: votanti 204, schede valide 200, bianche 3, nulle 1.

Sono state pertanto assegnate:
— la « Medusa d'Oro » a: *I due Kennedy* di Gianni Bisiach;
— la « Medusa d'Argento » a: *Tokende* di Ansano Giannarelli;
— la «Medaglia d'Oro del Presidente della Repubblica» a: *Dopo Hiroshima* di Leandro Castellani.

TINO RANIERI
A TRIESTE IL FUTURO E' GIA' COMINCIATO

Il piede di Neil Armstrong lungamente sospeso a pochi centimetri dalla superficie lunare, prima del primo passo oltre a costituire il massimo esempio di suspense « dal vero » mai comparso sugli schermi o teleschermi del mondo, può anche segnare il momento di riflessione d'una parte della fantascienza che si accinge a diventare scienza. La conquista della luna è stata una delle primissime utopie visualizzate dal cinematografo. Adesso è entrata nel « documentario ». Il festival di Trieste si è chiuso poche ore prima della notte dell'Apollo 11, e in realtà è stata solo la luna a contestarlo, questo festival sinora passato intatto tra altre più vicine contestazioni: perché ha messo in crisi uno dei suoi filoni preferiti e perché ha indicato alla fantascienza di domani la necessità d'una revisione seria, che lasci ormai a tergo le superficialità avventurose e gli schematismi di comodo e riesamini il concetto stesso di avvenirismo, a volte limitativo. Lo diciamo perché ci sembra che il repertorio del festival non riflettesse veramente l'ansia della Luna che in quei giorni era negli spettatori. Come se non poche ore, ma abissali pigrizie distanziassero i film da un avvenimento che pure li riguardava.

Il festival è stato, nelle sue forme generali, come gli anni scorsi; cioè organizzativamente buono, istituzionalmente discreto, cinematograficamente onnivoro. Se i fatti si muovono più veloci dei film, la responsabilità non è sua. I film hanno parlato volentieri d'una Terra frustrata. Li ha caratterizzati un certo pessimismo esistenziale, un gusto acre per l'« ultima spiaggia ». Ma era forse inevitabile che ciò si verificasse, perché, in quasi tutti i casi, l'ipotesi avveniristica era delineata a misura d'individuo, non mai a misura di società e progresso comune. Il futuro intravisto così è un futuro di uomini soli.

LE DERNIER HOMME (**t.l.**: L'ultimo uomo) - **r.**, **s.** e **sc.**: Charles L. Bitsch - **asr.**: Jean-Pierre Letellier - **f.** (colore): Pierre Lhomme - **mo.**: Armand Psenny - **m.**: Paul Misraki - **int.**: Sofia Torkeli, Jean-Claude Bouillon, Corinne Brill - **p.**: Pierre Neurrisse per la Dovidis Film - **o.**: Francia, 1969.

TU IMAGINES ROBINSON (**t.l.**: Tu immagini Robinson) - **r.**: Jean-Daniel Pollet - **s.**: Jean-Daniel Pollet, Remo Forlani - **f.** (colore): Yan Lamasson - **int.**: Tobias Engel, Maria Linaria - **p.**: Argos Film - **o.**: Francia, 1969.

AZ IDÖ ABLAKAI (**t.l.**: Le finestre del tempo) - **r.**: Tamas Fejér - **s.**: dal libro di Péter Kuczka - **sc.**: Péter Kuczka - **f.** (colore): Miklós Herczenik - **scg.**: József Romvary - **mo.**: Zoltán Farkas - **m.**: János Gyulai-Gaál - **int.**: Beata Tyszkiewicz, Krystyna Mikolajewka, Heidemarie Venzel, Miklós Gábor, Ivan Andonov - **p.**: Studio 4, Mafilm, Budapest - **o.**: Ungheria, 1969.

I Robinson post-atomici sono stati una delle costanti del festival. Casca il mondo, o esplode, ma qualche privilegiato scampa alla catastrofe e si riorganizza in mezzo alla macerie; si riorganizza, di solito, come se lo sconquasso non gli avesse insegnato niente, cosicché il voto ottimistico che il film porta è neutralizzato dalle malinconiche constatazioni del cattivo uso di quella salvezza. I tre speleologi di Le dernier homme, *un uomo e due donne, in un universo biologicamente infetto e reso astratto dalla solitudine, sanno soltanto comporre un mediocre, estremo « triangolo » con una serie di reazioni funeste. Raffinatamente scettico, Charles Bitsch, ex critico dei « Cahiers du Cinéma », ci sussurra che nemmeno la Grande Bomba potrà eliminare la povertà psicologica e le grettezze del conformismo. Ma il film è alquanto privo di forza, il suo distacco narrativo non gli giova; e va quindi condiviso appieno il giudizio severo riservatogli da Giovanni Grazzini fin dal tempo di Hyères (nn. 5/6 di « Bianco e Nero »).*

Si fa avanti se mai un altro rilievo formale: questo film, addirittura premiato a Trieste, e altri di cui diremo, provengono da competizioni precedenti contravvenendo al regolamento del Festival di fantascienza. Tra le due cose: respingere un film per tale motivo, o modificare il regolamento, siamo per la seconda. Queste verginità assolute non giovano ai festival minori e si prestano troppo spesso al contrabbando. Trieste poi non è centro di anteprime. Se ha il suo Festival fantascientifico, gli si rechi materiale valido e recente ma senza preclusioni né compromessi: le prime rimangono solo sulla carta, i secondi lasciano sospetti antipatici.

Un altro film francese ha vinto il premio per la migliore interpretazione maschile: Tu imagines Robinson *di Jean-Daniel Pollet. L'attore è Tobias Engel, che nel ruolo di un solitario nucleare è costretto a un monologo interpretativo a lungo andare estenuante per lui e per gli spettatori. Visitato dai ricordi, sostenuto dall'orgoglio del suo raziocinio, questo superstite sull'isola remota è un simbolo a molte chiavi, e forse — il film non lo spiega chiaramente — più un fuggitivo dalla società che prepara la Bomba, rifugiatosi in una Tebaide senza dèi, che non un ultimo uomo dopo la Bomba.*

Az idö ablakai, *ungherese, appare generoso ma piuttosto primitivo. Qui i superstiti dell'ultima guerra nucleare si sono sottoposti ad ibernazione in un labirinto sotterraneo. Ma un terremoto, scrollando le profondità del rifugio, rimette in moto i circuiti del risveglio e li richiama alla vita. Uscire o non uscire dal grembo della terra? Cosa li aspetta là sopra? Tutta l'azione si svolge nei grandi laboratori ed è di carattere avventuroso-psicologico: amori, rivalità. Con una sorpresina finale: colui che aveva avuto l'idea dell'ibernazione, e che adesso sta fra i redivivi come loro capo, è in realtà il criminale dittatore che aveva scatenato la guerra. Viene ucciso e i più « selezionati » del gruppo escono alla luce del giorno, uomo e donna, per ripopolare la terra. Fantascienza di consumo, come si vede, e in certo senso aggirata.*

THE BODY STEALERS - **(t.l.**: I rapitori di cadaveri) - **r.**: Gerry Levy - **s.**: Mike St. Clair - **f.** (colore): Johnny Coquillon - **m.**: Reg Tilsley - **int.**: George Sanders, Maurice Evans, Patrick Allen, Neil Connery, Hillary Dwyer, Lorna Wilde, Robert Fleming - **p.**: Tigon-British-Sagittarius - **o.**: Gran Bretagna, 1969.

Durante una manovra aerea alcuni paracadutisti scompaiono durante il lancio prima di toccar terra. Militari, scienziati e agenti angloamericani del servizio segreto indagano sull'inesplicabile fatto. Con l'aiuto di una bella messaggera del pianeta Migon, innamoratasi di lui, il protagonista scopre che i para sono stati rapiti mediante radiazioni elettroniche dagli abitanti dello stesso Migon, per ripopolare quel pianeta, e individua anche il misterioso agente extraterrestre, che si celava sotto le spoglie del direttore del centro di ricerche spaziali.

KAIJU SOSHINGEKI - **(t.l.**: Distruggete tutti i mostri) - **r.**: Inoshiro Honda - **s.**: Inoshiro Honda e Kaoru Mabuchi - **f.** (colore): Taiichi Kankura - **m.**: Akira Ikufube - **s.s.**: Eiji Tsuburaya - **int.**: Akira Kubo, Jun Tazaki, Yokiko Kobayashi, Kioko Ai, Yoshio Tsuchiya, Kenji Sawara e Andrew Hughs - **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1969.

I mostri che a suo tempo terrorizzarono la terra: Godzilla, Mothra, Rodan, Varan ecc. sono ora confinati nell'isola artificiale di Ogasawara e in comunità sembrano avere perduto la loro leggendaria ferocia. Tuttavia un giorno essi si scatemano nuovamente, abbondonano la loro colonia e muovono contro le più grandi città distruggendole. Si scopre che agiscono sotto l'influsso di una potenza spaziale nemica denominata Kilak. Gli scienziati terrestri usano allora un'arma segreta, il SY-3, con la quale carpiscono il segreto di Kilak e riducono alla ragione i mostri, che si schierano a loro favore. Si assiste a un'ultima battaglia durante la quale Godzilla sconfigge il mostro spaziale Ghidorah.

Come sempre la fantascienza «pulita» è la più soggetta all'invecchiamento e rivela il suo piacere di arroccarsi nella mitologia a scapito dell'avanzante pressione reale degli avvenimenti spaziali. Il fascino del domani ignoto poggia perciò su due propulsori consunti e commoventemente letterari: la lotta fra pianeti a occidente, il terrore dei mostri a oriente. Cadute anche le ultime intenzioni allegoriche che qualche volta avevano funzionato in mano ai registi degli anni Cinquanta, queste avventure proseguono oggi per la pura meccanica della ripetizione e dell'intensificazione senza avere in effetti più nulla da dire. Il mistero, nella fs britannica, diviene presto mistery, *cioè quiz poliziesco: e si resta ad aspettare che una Scotland Yard dello spazio rimetta a posto i cocci e castighi i colpevoli. Il terrore, nella fs giapponese, si degrada subito in paura, e ha nel clan dei Godzilla le sue marionette verdastre, le quali si fanno più familiari e «integrate» da un film all'altro. Non che in* The Body Stealers *di Gerry Levy l'enigma impostato non sia suggestivo, con quei papà che svaniscono nell'aria dopo il lancio. Ma il seguito non sa trovare un arrivo degno della partenza e allinea situazioni, forme e perfino facce inferiori al compito. A un certo punto vediamo tutti condursi come il professor Quatermass di brutta memoria.*

I giapponesi, con Inoshirò Honda, buttano adesso in campo i mostri a palate rinunciando a ogni discrezione. Questa volta l'intero vivaio è mobilitato: bisogna aumentare le dosi data l'assuefazione del paziente, cioè dello spettatore. Ma Honda, è significativo, non opera più sulla battaglia uomo-mostro. Si è prodotto un disgelo e la maggior parte degli orripilanti sauri vive rispetto all'umanità in uno stato di bonaria e coloniale soggezione. Bisogna che una forza extraterrestre li «persuada» occultamente perché riprendano temporaneamente le loro energie e marcino alla distruzione di Tokyo, New York e Parigi (tutto risolto con tre modellini e in duecento metri di pellicola). Ma l'uomo riprende il sopravvento e capovolge il fronte, schierando i

mostri a propria difesa. In altre parole il potenziale mostruoso, che dieci anni fa il film giapponese sconfiggeva a colpi d'armi atomiche, è diventato esso stesso l'arma segreta da usare contro nemici più indistinti e lontani, in sembianze umane.

Fantapolitica

MISTER FREEDOM (Evviva la libertà) - **r.** e **s.**: William Klein - **f.** (colore): Pierre Lhomme - **int.**: Delphine Seyrig, John Abbey, Philippe Noiret, Yves Montand, Catherine Rouvel, Samy Frey, Jean-Claude Drouot, Serge Gainsbourg - **p.**: O.P.E.R.A. Les Films du Rond Point - **o.**: Francia, 1969.

RUUSUJEN AIKA (t.l.: Il tempo delle rose) - **r.**: Risto Jarva - **s.**: Risto Jarva, Peter van Bagh, Jakko Pakksvirta - **f.**: Antti Peippo - **m.**: Otto Donner - **int.**: Arto Touminen, Ritva Vepsa, Taja Markus, Eero Keskitalo - **o.**: Finlandia, 1969.

La POUPÉE ROUGE (t.l.: La bambola rossa) - **r.**: Francis Leroi - **f.** (colore): Alain Levent e Henri Czap - **m.**: André Chini - **int.**: Aude Olivier, Gaetane Lorre, André Oumanski, François Guilloteau, Daniel Bellus, Roland Menard - **p.**: Aude Productions-Dovidis - **o.**: Francia, 1969.

La fantapolitica al contrario della fantascienza non può permettersi d'essere imparziale e corre il rischio di essere impopolare; ma poiché la conquista dello spazio non elimina i tanti guai del pianeta Terra, essa rimane uno strumento insostituibile di dibattito e i suoi specchi deformanti non mentono su alcune grosse e urgenti verità. Ecco Mister Freedom, *supposta invasione della Francia ad opera degli Stati Uniti. Il « signor libertà » è un agente segreto che arriva in Europa per scongiurare il pericolo rosso e giallo che, a detta di Washington, incombe sull'Eliseo. Mette in moto una serie di intrighi alla 007 e organizza un corpo di fedelissimi con i quali intende portare a fondo la sua* escalation *se il Supergenerale parigino (un fantoccio di gomma bianco-rosso-blu) non filerà diritto. Si incontra nei sotterranei del metrò con altri capipolo: Mugik Man, il Drago cinese e Gesù Cristo, il quale si materializza fra le lucenti piastrelle delle gallerie in una raffigurazione che ricorda* La via lattea *di Buñuel. Poiché questi contatti falliscono e il popolo risponde a Freedom con la parola di Cambronne, l'invincibile emissario scatena l'arma totale e atomizza mezza Francia. Ma le masse non cedono. I fascisti di Freedom vengono fatti fuori fino all'ultimo, fra secchiate di sangue molto godardiane, e lo stesso Freedom, grottesco pupazzone metà rugbista e metà astronauta, finisce in pezzi fra le rovine, ennesima incarnazione dei «mostri lusitani» al tramonto. Le scene di folla e delle dimostrazioni antiamericane nelle piazze non sono state filmate da William Klein espressamente, ma appartengono ai documentari sul maggio francese 1968. Klein allora aveva già cominciato il suo film; la piazza, significativamente, vi si è inserita al momento opportuno.*

Per il Freedom *si può parlare di frenesia ideologica, di cinismo organistico, di goliardica avventurosità. Ma Klein è una « bestia di cinema » che sa il fatto suo, e l'allegoria sui molti Vietnam da creare intorno al mondo è ripresa con robusta mano, con sequenze lucide e rivelatrici, attente allo spirito delle cose e non solo al sangue delle cose (la crisi di Mister Freedom allorché il bambinetto lo chiama fascista). D'altronde l'America nel film è sempre attaccata, di proposito, mediante gli strumenti del più squalificato americanismo di massa: i comics di propaganda, i posters e le slot-machines, i flipper e gli inni dei Marines, la divorante persuasione televisiva, la mercificazione globale: la stessa legazione USA a Parigi ha l'aspetto di un gigantesco supermercato.*

A un occhio appena esperto, non sfugge che Mister Freedom *realizzativamente è assai più provvisto di idee che di quattrini. A onta dei costumi pittoreschi (ma laceri e frusti: Klein li ha messi insieme rovistando fra residuati bellici e spogliatoi di football) la sua sgangheratezza è un fatto di povertà. Meglio così. Film del genere, o sono poveri o sono sospetti.*

Piuttosto interessante il finlandese Ruusujen aika, *prodotto singolare di una cinematografia a noi quasi sconosciuta. Alcune scene di nudo gli hanno precluso il nullaosta per la proiezione pubblica, e questo è stato il motivo, sembra, del mancato premio finale. L'idea di partenza era ottima: non noi a scrutare il futuro, ma il futuro, una volta tanto, a indagare sulla nostra generazione. La TV del 2012 vuole ricostruire la vita d'una giovane attrice dei nostri anni, morta in circostanze misteriose. Quest'analisi, quantunque controllata dagli strumenti di potere del Duemila (di tipo nazista, si suggerisce), coglie lo spunto per una denuncia assai pungente delle troppo integrate e inerti civiltà nordiche, dell'alienazione tecnologica, dell'angheria audiovisiva crescente e ormai codificata fra i mezzi repressivi. Anche il ricorso al film nel film, non nuovo in cinematografie a circolazione internazionale, è svolto autonomamente e con una perspicuità del tutto scevra da complessi.*

La poupée rouge *di Francis Leroi potrebbe piacere di più se la voluta imprecisione politica di fondo non si trasformasse troppo spesso in genericità e inafferrabilità. Infuria, in un paese senza nome, la guerra civile; ma il rimando va senza dubbio al maggio parigino e alle cause del suo scacco. Una mancanza di chiare impostazioni fra i giovani in lotta, l'improvvisazione degli impegni, i situazionisti i burocrati i revisionisti gli avventuristi come forze alterne e scollegate della rivoluzione, tutti intesi a privilegiare il loro momento o disattenti nell'individuarlo. Film aperto, simpaticamente arrabbiato, sveglio nelle constatazioni, giovanilmente avaro nelle sue speranze, ha il solo vistoso vizio di parlare cinematograficamente per interposta persona, ossia attraverso l'inevitabile godardismo. Per fortuna i suoi* manif *ricorrono al Godard migliore, di* La chinoise, *di* Les carabiniers.

Il Belgio in forze

TROIS ÉTRANGES HISTOIRES (**t.l.**: Tre strane storie) - **r.**: Jean Delire - **s.**: tratto da tre racconti: « Cavoli acidi al fuoco » di Jean Ray, « La principessa vi desidera » di Thomas Owen, « L'uomo che osò » di Jean Ray - **f.**: André Goeffers - **m.**: F. Schirren e Yvan Dailly - **int.**: Danièle Dennie, Giani Esposito, Christian Barbier - **p.**: Les Films Pierre Levie - **o.**: Belgio, 1969.

Primo racconto: Un vecchio libraio si trova in possesso di un curioso volume e decide di partire a caso, con il primo treno, senza destinazione. Gli succedono cose sempre più strane e alla fine del viaggio gli restano fra le mani dei cocci di vetro. Ma quei cocci sono diamanti.

Secondo racconto: Un celebre musicista, alla fine di un concerto, apprende che un suo amico ha perduto in un incidente l'uso delle mani. Riceve l'invito di una principessa di recarsi al suo castello, ma durante il viaggio è perseguitato dall'incubo delle mani perdute, finché giunge alla decisione di mutilarsi.

Terzo racconto: In un villaggio fra le paludi regna il terrore per la inspiegabile scomparsa di alcune persone. Un bizzarro tipo di mercenario si presenta al sindaco dichiarando di aver trovato la soluzione del mistero. Si installa nella zona nell'attesa di un incontro, di qualcosa, di qualcuno...

NOCES DE PLUMES (**t.l.**: Nozze di piume) - **r.**: Patrick Ledoux - **s.**: dal racconto di Eric Uytborck - **f.**: Freddy Rents - **m.**: Patrick Ledoux - **int.**: Laetitia Dufer, Edmond Bernhard, Kupisosnov, Max Renard, Emile Verhaeren - **p.**: Les Films Pierre Levie - **o.**: Belgio, 1969 - **l.**: cortom. - telefilm.

Il signor Basu vive una strana avventura. Presso una chiesa in rovina vede un corteo nuziale e assiste al rito. Basu si sente invaghito della sposina, la quale a sua volta, durante la festa che segue il matrimonio, lo avvicina e gli propone di fuggire con lei. Ma si tratta di sogno o di realtà?

NON LIEU (**t.l.**: Non luogo) - **r.**: Michel Stameschkine - **s.**: dal racconto di Thomas Owen - **f.**: Emmanuel Bonmariage - **int.**: Georges Randax, Lucien Salkin, Georges Rossair, Piroksa Muharay, Olga - **p.**: Les Films Pierre Levie - **o.**: Belgio, 1969 - **l.**: cortom. - telefilm.

Il dottor Hortobagy è un vecchio solitario, ossessionato dal ricordo di una delazione fatta alla Gestapo durante l'occupazione nazista, e in seguito alla quale una famiglia amica perdette la vita nei campi di sterminio. Dal passato sembra riemergere un misterioso personaggio. Incubi e voci tormentano il dottore, spingendolo alla morte.

LE VOYAGEUR (**t.l.**: Il viaggiatore) - **r.**: Françoise Levie - **s.**: Thomas Owen - **f.**: Freddy Rents - **m.**: Nelly Le Berrurier - **int.**: Sonia Servais, André Ernotte, Louis Mercy, Olivier de Sandeles - **p.**: Les Films Pierre Levie - **o.**: Belgio, 1969 - **l.**: cortom. - telefilm.

Un castello sperduto fra i boschi, attraversati da una linea ferroviaria. Nessun treno si ferma mai alla minuscola stazione che serve il castello. Una giovane bellissima, paralizzata alle gambe, passa il tempo ad aspettare questa fermata, finché un giorno finalmente il treno si arresta e ne scende un giovane viaggiatore. Questa presenza sulle prime sembra aiutarla a rivivere e a guarire. Ma poi, nella sua fantasia, la ragazza confonde il nuovo arrivato con un antico compagno di giochi perito incidentalmente sotto il treno. Questa ossessione fa sì che anch'essa cerchi la morte nello stesso modo.

LE BOMBARDON (**t.l.**: Il bombardone) - **r.** e **sc.**: Boris Szulzinger - **s.**: Alfred Gallez - **f.**: Claude François - **m.**: Jean-Claude Baertsoen - **int.**: Monique Delannoy, Roland Spellier, Max Hornstein - **p.**: Compagnie Européenne de Télévision et de Cinéma S.A. - **o.**: Belgio, 1968 - **l.**: cortom. - telefilm.

Roland acquista al « mercato delle pulci » un vecchio bombardone, antica tromba militare. Ogni volta che vi soffia dentro si materializza una giovane donna, con la quale egli instaura una fantasmagorica avventura amorosa. Ma Roland commette l'errore di far provare lo strumento a un amico, col quale l'apparizione si rinnova. L'amico affascinato cerca di rubargli il bombardone e Roland lo uccide. Poi, disperato, getta lo strumento dalla finestra, ma sarà la giovane « evocata » a giacere morta sul marciapiede. Roland la segue nella morte.

Il cinema belga è stato a Trieste il più robustamente rappresentato; e in esso anche la televisione belga, potremmo dire, in quanto i cortometraggi sono nati tutti con destinazione piccolo schermo. Il panorama risulta quindi intenso, sebbene poco variato: poiché le sorgenti narrative risalgono agli stessi due-tre autori, l'amalgama cinematografico si raddensa presto dando l'impressione che anche i registi tendano a un'ideale « associazione » espressiva, una unica cifra per tutti i film. Quella del Belgio è una cinematografia misteriosa. Offre racconti lugubri per il nostro gusto, ma esposti con innata naturalezza; non indulge all'effetto eppure lascia il dubbio che il raccapriccio sia vicino, dietro un albero come nei quadri fiamminghi. Cinque o sei di tali episodi, in fila, sono il miglior corollario per approfondire André Delvaux, non solo per un fatto di atmosfere, ma anche nel rapporto intrinseco dei personaggi, nel ricondursi attraverso segni magici all'essenzialità della vita e della morte. I segni sono già estremamente nordici. Il treno, la palude, l'osteria sono usati come in Bergman. La natura si accartoccia in un freddo sfinimento, è la stessa landa che si presenta ai tre viaggiatori del sogno allorché scendono dal vagone in Una sera, un treno. *E benché l'onirismo, anche in questa antologia, domini incontrastato, l'impressione prevalente resta quella di una curiosità quasi scientifica (entomologica) sulle cose dell'inconscio: un rapporto spostato dal reale-irreale allo scientifico-irreale, che accresce in certa misura il suspense.*

La partecipazione italiana

IL TUNNEL SOTTO IL MONDO - **r.** e **mont.**: Luigi Cozzi - **s.**: dal racconto « The Tunnel Under the World » di Frederik Pohl - **sc.**: Alfredo Castelli e Tito Monego - **f.** (colore): Piergiorgio Pozzi - **m.**: Claudio Calzolari (la canzone «Isabell» è di Calzo-

lari e Cozzi) - **suono:** Vittorio Paltrinieri - **e.s.:** Roberto Scarpa - Studio Marosi - **dis. originali:** Sergio Zaniboni - **int.:** Gretel Fehr, Bruno Slaviero, Isabell Karllson, Anna Mantovani, Ivana Monti, Pietro Rosati e la partecipazione di Alberto Moro - **voci:** Carlo Bonomi, Mario De Angeli, Silverio Pisu - **p.:** Marco Baratelli e Giovanni Fellegara per la Idea Film di Milano - **o.:** Italia, 1969.

OPSTEEL (Quando l'industria diventa fantascienza) - r.: Emilio Marsili - colore - **commento sonoro:** « Nuova Conoscenza » - **p.:** R.P.R. - **o.:** Italia, 1969 - **l.:** cortom.

Dalla critica e dal saggismo di fantascienza proviene il regista Luigi Cozzi, un giovane specialista di buona preparazione che già aveva presentato l'anno scorso il suo film di esordio, Isabell un sogno. *Adesso* Il tunnel sotto il mondo, *liberamente ispirato a un testo di Pohl, riprende il lirico vagabondaggio di* Isabell *inserendolo in più vasti motivi sociali, teologici, politici. Il protagonista del* Tunnel *fa parte d'una società talmente asservita che per essa il concetto di tempo ha perduto ogni significato; tutti vivono continuamente il 32 di luglio. Quando, per il semplice fatto di aver passato una notte lontano dalla moglie, il nostro uomo riesce a evadere in un'altra dimensione e scopre nuovi flussi per la sua smania di verità, vari simboli raffiguranti la Fantasia, la Religione, la Magia lo deludono di nuovo per la loro importanza e le loro mistificanti contraddizioni. Non gli rimane che evadere dall'evasione agognata. Ritornare al suo nulla, al suo impossibile giorno di luglio, dove lo aspetta la morte.*

Il film, realizzato a Milano « sulla stringa », come si dice, da un collettivo di quattro cultori di fantascienza, cerca in maniera quasi commovente di emanciparsi dall'artigianato e di comunicare un discorso finito, anche esteticamente. Una fatica cui va la nostra simpatia ma che si ferma appena all'abbozzo, rendendosi indeducibile e sibillina nella stretta dei simboli. Il 16 millimetri d'altronde non soccorre la pur diligente fotografia a colori.

Opsteel, *forse meno ampolloso del* Pianeta acciaio, *si è appiccicato un sottotitolo,* Quando l'industria diventa fantascienza, *come salvacondotto per il Festival di Trieste. Ma si tratta anche questa volta di una rumorosa e sprizzante pubblicità d'acciaieria. Il film aveva già preso una medaglia, prima di Trieste, al XII Premio internazionale della Camera di Commercio di Venezia per il cinema industriale (come del resto* Why Man Creates, *del quale diremo). Si ritorna al discorso di* Le dernier homme. *Non si tratta di avere l'esclusiva, in un festival specializzato. Al contrario. Ma almeno rispettiamo la specializzazione.*

Da est

SEM SCIAGOV ZA GORIZONT (t.l.: Sette passi al di là dell'orizzonte) - **r.:** F. Sobolev - **s.:** E. Zagdanskij - **f.:** L. Prjadkin - **p.:** Studio Film di divulgazione scientifica, Kiev - **o.:** URSS, 1969.

JA GORE (t.l.: Io brucio) - **r.:** Janusz Majewski - **s.:** dal racconto di Henryk Rzewuski - **f.:** Tadeusz Wiezan - **m.:** Andrzej Kurilewicz - **int.:** Jerzy Tursk, Jerzy Wasowski, Cezary Julski, Krystyna Kolodziejczyk, Kazimierz Rudzki - **p.:** Studio Film Unit della Televisione polacca - **o.:** Polonia, 1969 - **l.:** mediom.

SARROUSSEL (t.l.: Carosello) - **r.** e **s.:** Avram Ignatov - **f.** (colore): D. Khadjiev - **o.:** Bulgaria, 1969 - **l.:** cortom. a disegni animati.

La cinematografia spaziale sovietica vanta gran quantità di informazioni e di documenti, primeggia nel difficile campo del « documentario anticipato » (autentiche analisi didattiche sulla vita degli astronauti dopo il loro sbarco sui pianeti; ne abbiamo vedute di ottime anche nelle precedenti edizioni del Festival), diffonde con chiarezza problemi di fisica cosmica, geofisica ecc. Ma quando l'ipotesi drammatica o polemica potrebbe aggiungersi a quella scientifica, le idee si fanno caute e riluttanti. Era sovietico, ricordiamo, uno dei

più importanti testi di fantascienza che ancor oggi si leggano utilmente, La nebulosa di Andromeda; *a chi lo conosce non sarà sfuggita l'analogia con il maggior film di fs americano,* 2001: odissea nello spazio, *specie nel pensiero filosofico e nell'approfondimento morale. Eppure, tradotto sullo schermo, che rimpicciolimento di prospettive, che fuggi fuggi di impegni.*

Quest'anno l'Unione Sovietica ha partecipato al festival in margine, con un documentario fuori programma, ineccepibile tecnicamente ma estraneo alle linee conduttrici della fantascienza. Un repertorio di casi paranormali (facoltà di supermemoria, vista tattile, istruzione mediante ipnosi), registrati presso l'università di Kiev. Ma anche altre nazioni orientali sono arrivate solo per « far bandiera », senza un vero apporto fantascientifico. Godibile comunque l'ironia di Ja gore, *polacco, nel quale il regista Majewski ripete toni e misure del suo* Awatar, *già presentato a Trieste. Il bulgaro* Carroussel *è un ingenuo frammento che giustappone un giro sulla giostra del lunapark a un viaggio nel cosmo.*

Fantascienza canadese

COSMIC ZOOM (**t.l.**: Zoom cosmico) - **r.** e **disegni:** Eva Szaasz - **animazione:** James Wilson, Wayne Trickett, Raymond Dumas - **f.** (colore): Tony Ianzelo - **m.**: Pierre F. Brault - **p.**: The National Film Board of Canada - **o.**: Canada, 1969 - **l.**: cortom. a disegni animati.

Zoom ipotetico, che parte da un ragazzo che pesca su un fiume e si spinge nelle lontananze dell'universo, per ritornare poi al giovane pescatore e all'infinito che è in lui.

BOOMSVILLE - **r.** e **s.**: Yvon Malette (colore) - **m.**: Don Douglas - **p.**: Office National du Film du Canada - **o.**: Canada, 1969 - **l.**: cortom. a disegni animati.

Sintesi umoristica a disegni animati dello sviluppo urbanistico dalla scoperta dell'America al nostro prossimo futuro, allorché l'uomo dovrà espandersi sugli altri pianeti a causa del superpopolamento cittadino.

Cosmic Zoom *non è più che una buona idea, ma messa a punto egregiamente, con freschezza, senza strizzate d'occhio o commenti molesti. Più che un fatto di « unità naturale », come è detto nella motivazione del premio, va considerato un viaggio fulmineo e recondito fra due mondi proprio nel momento in cui essi sono ignari e « indifferenti » l'uno all'altro. Anche* Boomsville, *più tradizionale, porta i fregi del film di rango nell'esemplare sintesi storica da cui muove, e che ci pare in sostanza il suo lato migliore a dispetto dei futuribili che tenta di suggerire. La scoperta e lo sviluppo del mondo americano sono illustrati con secca e oggettiva ironia, non tanto — a nostro avviso — secondo i gags d'animazione propri ai cartonisti canadesi, quanto nella logica interna e nella stretta continuità riconoscibili ad esempio in un Saul Bass.*

I disegni jugoslavi

VJETROVITA PRICA (**t.l.**: Una storia di vento) - **r.**, **s.** e **sc.**: Zlatko Grcic, Boris Kolar, Ante Zaninovic - colore - **scg.**: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srdan Matic - **m.**: Tomislav Simovic - **p.**: Zagreb Film-Windrose Dumont Time - **o.**: Jugoslavia, 1969 - **l.**: cortom.

LETECI FABIJAN (**t.l.**: Fabiano il volante) - **r.**,**s** **s.** e **sc.**: Zlatko Grcic, Boris Kolar, Ante Zaninovic - colore - **scg.**: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srdan Matic - **m.**: Tomislav Simovic - **p.**: Zagreb Film-Windrose Dumont Time - **o.**: Jugoslavia, 1969 - **l.**: cortom.

Sono due episodi della serie sul Professor Baltazar, ingegnoso inventore e filantropo che escogita umoristiche soluzioni ai problemi che assillano i suoi concittadini.

OPERA CORDIS - **r.**, **s.** e **animaz.**: Dusan Vukotic - **f.** (colore): Oktavijan Miletic e Teofil Bazagic - **scg.**: Srdan Matic - **m.**: Tomislav Simonic - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia, 1968 - **l.**: cortom.

Un uomo geloso vuole vedere cosa si cela nel cuore di una donna. Mentre essa dorme le prende il cuore e (siamo nell'età di Barnard) lo apre. Vi trova un altro uomo e i due si battono per rioccupare quel posto tanto ambito.

*La scuola croata d'animazione si sta fortemente industrializzando e si orienta sul prodotto in serie, addirittura in doppia versione slavo-britannica. I film su Baltazar si incontrano ormai nei festival più diversi, con schemi e decorsi fissi che possono interessare soltanto il pubblico infantile, e la fantascienza non c'entra più di quanto non entrasse nelle vignette del professor Lambicchi sul vecchio «Corriere dei Piccoli». Ben diversamente funziona l'*Opera Cordis *di Vukotic, dal tratto mordace e squillante, amarognola variante sul mostro dagli occhi verdi di Otello, pre-fantascientifica creatura verde delle nostre passioni. Nondimeno si ricava l'impressione che tutto il disegno animato jugoslavo sia giunto a un punto morto. Occorrono nuove idee, nuove prospettazioni.*

Premio a Bass

WHY MAN CREATES (**t.l.**: Perché l'uomo crea) - **r.**: Saul Bass - **o.**: USA, 1969.
(V. altri dati e giudizio di Nedo Ivaldi in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, pag. 102 - Mostra del Documentario di Venezia)

Il film mostra una serie di ricerche, episodi e commenti sulla creatività. I diversi settori in cui esso si articola (attori, disegni animati, documentario ecc.) enunciano una dichiarazione al riguardo. È nella perfetta armonicità dell'insieme un piccolo test assai eloquente sulla maturità espressiva raggiunta da Bass sia come uomo dell'animazione sia come ideatore e regista del film con figure umane. Fondendo tecniche differenti, Bass riconferma la sua natura di narratore e di « volgarizzatore », nel senso più nobile; moltiplica i suoi sussidi, si addentra in meditazioni scaltre e leggere, e — quel che più conta in una rassegna di fantascienza — trova i sensi del nostro futuro nel nostro presente, senza disagio e senza angoscia.

I documentari della sezione scientifica

LASERS UNLIMITED (**t.l.**: Laser senza limiti) - **r.**: Wallace Bennett - **s.**: Robert Rosencrans - **f.** (colore): Jack Steely - **m.**: Jim Bond - **p.**: Jerry Fairbanks per la California Productions - **o.**: USA, 1968 - **l.**: cortom.

Impiego del Laser nell'industria, nei laboratori scientifici, nella chirurgia, nelle comunicazioni, nel cinema ecc.

THE DISCOVERERS (**t.l.**: Gli scopritori) - **r.**: John L. Peckham - **s.**: William R. Littlefield - **f.** (colore): John Peckham - **p.**: Peckham Productions Inc. - **o.**: USA, 1968 - **l.**: cortom.

L'attività degli scienziati d'una grande laboratorio sperimentale.

A SENSE OF HEARING (**t.l.**: Senso dell'udito) - **r.** e **s.**: Dan E. Weisburd - **f.** (16 mm., colore): Ron Dexter - **m.**: Jimmy Bond - **p.**: John Sutherland Production - **o.**: USA, 1968 - **l.**: cortom.

Il film illustra attraverso il montaggio immagine-suono l'itinerario nel sistema auditivo umano.

PLASMA: THE FOURTH STATE OF MATTER (**t.l.**: Plasma quarto stato della materia) - **r.**, **s.** e **f.** (16 mm., colore): Robert Mack - **p.**: Robert Mack per la Bailey Film Associates - **o.**: USA, 1968 - **l.**: cortom.

Le stelle, la ionosfera, la sostanza di una insegna al neon sono vari esempi di plasma, il quarto stato della materia. Nel plasma l'energia riporta gli

atomi a liberarsi in elettroni, protoni, ioni. Con il procedere di questi studi forse un giorno l'uomo produrrà con la fissione una nuova energia a basso costo

LAUNCH WINDOWS FOR LUNAR LANDINGS (**t.l.**: Aperture di lancio per sbarchi lunari) - **p.**: NASA (16 mm., colore) - **o.**: USA.

I fattori che limitano le date di lancio degli atterraggi umani sulla luna.

Altri cortometraggi

QUATTRO NELLO SPAZIO - colore - **o.**: URSS, 1969.

Il viaggio della Soyuz 4 e della Soyuz 5.

APOLLO 9 - 16 mm., colore - **p.**: NASA - **o.**: USA, 1969.

La storia del volo spaziale dell'Apollo 9.

THE THINKING MACHINE (**t.l.**: La macchina pensante) - **r.**: Henry H. Feinberg - 16 mm., colore - **p.**: Bell Telephone Labs. Inc. - **o.**: USA, 1969.

Divagazione sui computers, moderni robot.

STRANGER THAN SCIENCE FICTION (**t.l.**: Più strano della fantascienza) - **r.**: Isaac Kleinerman - **s.**: John Wilkman - 16 mm., colore - **p.**: CBS News - **o.**: USA, 1969.

Confronto tra sogni del passato e realtà odierna nel campo della navigazione spaziale; il contributo di uomini come Verne, Wells, Gernsback al mondo in cui oggi viviamo.

AND OF COURSE YOU (**t.l.**: E naturalmente voi) - **p.**: USIS - (35 mm., colore). - **o.**: USA, 1969.

Gli apporti della ricerca spaziale e della tecnologia americana alla vita civile.

La retrospettiva

Antologia di Roger Corman:

1956: **NOT OF THIS EARTH** (Il vampiro del pianeta rosso).

1959: **A BUCKET OF BLOOD** (**t.l.**: Un lago di sangue) - **r.**: Roger Corman - **s.**: Charles B. Griffith - **f.**: Jack Marquette - **m.**: Fred Katz - **a. r.**: Paul Rapp - **int.**: Dick Miller, Barboüra Morris, Anthony Carbone, Julian Burton, Ed Nelson, John Brinkley, John Shaner, Judy Bamber, Myrtle Domerel, Burth Convy, John Burton - **p.**: James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff per la American Inuternational - **o.**: USA, 1959.

Walter, cameriere in un caffè frequentato da beatniks sulla Costa occidentale, sogna segretamente di emulare gli artisti che frequentano il locale. Un giorno uccide per errore un gatto e lo trasforma in statua ricoprendolo di creta. Poi lo presenta come sua opera ai clienti del caffè e viene acclamato promettente scultore. Per non perdere il prestigio, uccide diverse persone e le rinchiude dentro la creta. Il macabro realismo di queste creazioni affascina il pubblico. Viene organizzata una « personale » e si presentano amatori disposti a pagare le sculture a peso d'oro. Ma proprio nel corso della mostra la verità viene scoperta e Walter, inseguito dalla polizia, si uccide.

Il film, precario nella fattura e inesistente nell'interpretazione, presenta alcuni marginali motivi d'interesse nell'innata e ben calcolata instabilità humour-horror *di Corman, già avviata a scegliersi i propri contrassegni: il gatto, il complice involontario, la frustrazione erotica del protagonista. Resta purtroppo solo accennato l'ambiente bohème del Big Sur e del ribellismo artistico degli anni '60 in America, sfiorato dal regista non senza un sospetto di canzonatura.*

1960: **HOUSE OF USHER** (I vivi e i morti).

1961: **THE PIT AND THE PENDULUM** (Il pozzo e il pendolo).
1963: **THE MAN WITH THE X-RAY EYES** (L'uomo dagli occhi a raggi X).
1963: **THE HAUNTED PALACE** (Città dei mostri).
1964: **THE MASQUE OF THE RED DEATH** (La maschera della morte rossa).
rossa).
1964: **THE TOMB OF LIGEIA** (La tomba di Ligeia).
1966: **IT HAPPENED HERE** di Kevin Brownlow e Andrew Mollo (Gran Bretagna; nuovo per l'Italia).

Ad eccezione di A Bucket of Blood, *cui riserviamo una nota, tutti gli altri film della retrospettiva di Corman sono già apparsi in Italia;* It Happened Here *è stato recensito in «Bianco e Nero» dal Festival di Locarno 1966.*

I premi

La Giuria del VII Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste, presieduta da Mario Soldati e composta dai seguenti membri: James Blish (USA), Jean-Louis Comolli (Francia), Roger Corman (USA) e Zelimir Matko (Jugoslavia) si è riunita il giorno 19 luglio 1969 al Circolo della stampa di Trieste per l'assegnazione dei premi in palio.

La Giuria aggiudica il Gran Premio del Festival (Asteroide d'Oro) al lungometraggio francese *Le dernier homme* di Charles Bitsch « come il film che meglio ha reso una autentica situazione di fantascienza in termini umani e che inoltre presenta un alto livello di composizione, dialogo, fotografia, strutturazione generale e interpretazione ».

Aggiudica poi il Premio Speciale della Giuria al film finlandese *Ruusujen aika* di Risto Jarva, esempio notevolissimo di una produzione fantascientifica classica che, pur mettendo in evidenza i più vari aspetti della civiltà futura con i suoi nuovi strumenti e concezioni di vita, non sottomette l'uomo alle novità tecnologiche e lo considera molto più importante delle medesime.

Come ulteriore riconoscimento dei risultati raggiunti dal film finlandese, si aggiudica all'interprete femminile Rita Vepsa, che ha caratterizzato le due Sara in *Ruusujen aika,* il premio per la migliore attrice.

Il premio per il miglior attore è aggiudicato a Tobias Engel, che è riuscito a superare la quasi insormontabile difficoltà di essere l'unico interprete del lungometraggio francese *Tu imagines Robinson,* caratterizzando attraverso la sua interpretazione non un personaggio singolo, ma l'intera umanità.

Il Sigillo d'Oro per il miglior cortometraggio viene assegnato al canadese *Cosmic Zoom* di Eva Szasz che, sebbene didattico nelle sue intenzioni, riesce a dare una visione dell'intero universo conosciuto — dalle metagalassie al nucleo atomico — in maniera piacevole e bellissima, senza una sola parola di commento. Presenta l'unità di tutta la natura come forse è impossibile a ogni altra forma d'arte.

Infine la Giuria conferisce un premio speciale al cortometraggio *Why Man Creates* di Saul Bass (USA), per la sua serie di immagini sull'impulso creativo dell'uomo, per come esprime la sua fede nella vitalità di questo impulso, per la sua intelligenza e la sua mancanza di dogmatismo di fronte a un problema filosofico così serio.

La Giuria nominata dal Gruppo Giornalisti Cinematografici del Friuli-Venezia Giulia e composta da Mario Nordio (presidente), Renzo Corazza, Danilo Soli, Italo Soncini, Carlo Ventura, ha assegnato all'unanimità la Medaglia d'Oro al lungometraggio finlandese *Ruusujen aika* di Risto Jarva, « per il suo chiaro messaggio di fiducia nell'elemento umano in un contesto episodico, avveniristico e tecnologico, e per le notevoli capacità espressive del racconto».

I FILM

CAPRICCI

r.: Carmelo Bene - **s.** e **sc.**: C. Bene, dal suo adattamento teatrale di « Arden of Feversham » di anonimo del '600 - **f.** (ektachrome, 16 mm): Maurizio Contini - **m.**: Giacomo Puccini (« La Bohème »), P.I. Ciaikovskij (« Capriccio italiano »), Giuseppe Verdi (« Macbeth » e « La Traviata ») - **mo.**: Maurizio Contini - **int.**: Carmelo Bene (il poeta), Anne Wiazemsky (la puttana), Tonino Caputo (Clarke, il pittore), Giovanni Davoli (Arden), Ornella Ferrari (Alice), Giancarlo Fusco (un assassino), Poldo Bendandi (un altro assassino), Francesco Gulà (Moshie), Manlio Nevrasti (Franklin), Piero Vida (il poliziotto), Michèle Lagneau (la cameriera) - **p.**: Barcelloni, C. Bene e Brunet per la BBB Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: D.A.E. (reg.).

Il cinema di Carmelo Bene ricorda nella sua genesi apparente il cinema di Eduardo o quello di Pagnol: pare cioè un cinema di trascrizione. *Nostra signora dei Turchi* potrebbe essere genericamente definito la trascrizione dell'omonima opera teatrale (a sua volta desunta dall'omonima opera letteraria); *Capricci* la versione cinematografica dell'adattamento teatrale di *Arden of Feversham,* anonimo dramma elisabettiano, che racconta la « lamentevole e vera tragedia » di un gentiluomo del Kent, ucciso da due sicarî prezzolati dalla moglie e dall'amante di lei. Ma si tratta, appunto, di una genesi affatto apparente. Quelle di Bene, infatti, non sono trascrizioni bensì citazioni (sia pure di se stesso). Se non è zuppa, si dirà, è pan bagnato: con la citazione rimaniamo nell'ambito dei vezzi culturali; l'atto veramente creativo è un'altra cosa. Ma le citazioni di Carmelo Bene hanno un che di profondamente originale; sarebbe il caso di dire che sono uniche nel loro genere. Di conseguenza, non hanno nulla in comune con gli esempi di citazione che d'abitudine vengono alla mente.

E' stato scritto che leggere Collodi, dopo il *Pinocchio* teatrale di Bene, non è più possibile. L'osservazione è esatta: Carmelo Bene distrugge quel che cita. Ed è proprio attraverso la distruzione che le sue citazioni si liberano da ogni sospetto di vezzo culturale, si negano a qualsiasi paragone e divengono un atto creativo. Nel teatro come nel cinema. Anche in *Capricci,* quindi, così come in *Nostra Signora dei Turchi* e nelle altre citazioni « distruttive-creative » del Bene, la matrice originaria va completamente consumata per liberare un'opera del tutto nuova e autonoma. La « lamentevole e vera » nonché anonima tragedia diventa un'inquietante storia di vecchi ottuagenarî che, tra enteroclismi, scatarrate e borborigmi, si contendono una giovane ignuda, architettando ridicole trame per eliminarsi a vicenda; questa storia, poi, viene intramezzata e sconvolta dalle singolari azioni di un poeta che vediamo in primo luogo duellare con un pittore, servendosi l'uno della falce, l'altro del martello, e, successivamente, imbarcare sulla propria automobile una prostituta e scaraventarsi assieme ad essa contro le carcasse di macchine accatastate in uno dei tanti cimiteri della periferia urbana. Quest'ultimo episodio è a sua volta una contro-citazione di *Week-end*, un film che il Bene, con la sua abituale foga polemica, ha definito « opera d'un vigile urbano ».

Qualcuno potrà obiettarci che l'opera di distruzione del Bene non è ancora un atto creativo, ma rientra nel grande calderone dello sperimentalismo dove va a confondersi tra mille altri film. Noi crediamo, invece, che i film di Carmelo Bene, così come non possono essere confusi con le comuni opere di trascrizione e, in genere, con le opere del cinema tradizionale, si distinguono anche — e nettamente — dalle pellicole sperimentali dove si tenta di contrabbandare l'insolito, quale esso sia, per frut-

to d'una ispirazione libera e originale. L'unico paragone possibile è semmai quello del melodramma, e non solo perché in *Capricci* un'ampia parte della colonna sonora è riservata a Verdi, Puccini e Ciaikowski. Pensiamo piuttosto al delirio quasi incomprensibile delle « trame » di certi melodrammi (*Il trovatore,* per esempio) che la musica non aiuta affatto a capire, ma, anzi, finisce per nullificare del tutto. Ebbene, in *Capricci,* se uno ci fa caso, si assiste allo stesso fenomeno: l'autore rivolge i suoi mezzi espressivi contro la labile traccia narrativa che egli ha scelta, e ci invita a percepire un'emozione estetica. Ci invita cioè a un godimento solitario, ineffabile, premeditatamente inutile. Sotto questo aspetto — e soltanto — i film di Bene sono anche degli atti politici: un rifiuto della storia ufficializzata per ricercare le date segrete della storia (come il Borges di *Otras Inquisiciones*); un rifiuto della popolarità per riportare l'arte alla sua antica aristocratica funzione. Carmelo Bene è forse il solo autore seriamente e intelligentemente reazionario del nostro tempo.

Callisto Cosulich

TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (Ucciderò Willie Kid)

r.: Abraham Polonsky - **s.** e **sc.:** A. Polonsky - **f.** (Panavision, Technicolor): Conrad Hall - **m.:** Dave Grusin - **mo.:** Mel Shapiro - **int.:** Robert Redford (Coop), Katharine Ross (Lola), Robert Blake (Willie Kid), Susan Clark (Liz Arnold), Barry Sullivan (Calvert), Charles McGraw (Frank Wilson), John Vernon, Charles Aidman, Shelly Novack, Robert Lipton, Lloyd Gough, Ned Romero, John Wheeler, Eric Holland, Garry Walberg, Jerry Velasco, George Tyne, Lee De Broux, John Daheim, Wayne Sutherlin, Jerome Raphel, Lou Frizell - **p.:** Philip A. Vaxman per l'Universal - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Universal.

Vent'anni tra il primo e il secondo film è il malinconico record di Abraham Polonsky, che dopo aver diretto John Garfield nel promettente *Le forze del male (Force of Evil,* 1949) finì sulla lista nera e non ottenne più lavoro a Hollywood. Trascorsi i tempi duri sceneggiando clandestinamente e scrivendo il romanzo autobiografico «The Season of Fear », il regista si ripresenta adesso con un western di forte impegno sociale. Non c'è da stupirsi che la simpatia per Polonsky, accanto alla stima per la sua coerenza intellettuale, abbiano fatto nascere in Francia e anche un po' da noi un piccolo mito, nei termini di una generosa apertura di credito. Speriamo solo che il regista non debba scontare ulteriori quarantene per confermare le qualità, non eccezionali e tuttavia solide, di *Ucciderò Willie Kid.*

Si tratta di una storia realmente accaduta, desunta da un libro di Harry Lawton. Accadde nell'estate del 1909 ai margini della riserva Morongo: Willie Kid (nell'originale: Willie Boy), un indiano Paiute assassino per legittima difesa, scappò a nascondersi con la sua squaw fra i monti di San Bernardino e i Bullions, nel deserto della California. Ma il giovanotto era a piedi e i suoi inseguitori bianchi a cavallo: per il fuggitivo la partita era perduta in partenza.

Poco felice nelle complicazioni psicologiche, e soprattutto nel risvolto che si riferisce al rapporto odio-amore fra lo sceriffo e l'orgogliosa direttrice della riserva, il racconto ha una nobile progressione tragica nelle scene della fuga. In queste sequenze Polonsky rinserra, con una sintesi assai efficace, il simbolo di una situazione storica: l'irreversibile progressione del genocidio promosso dal pionierismo razzista ai danni degli « americani originari ». Un curioso controcanto è costituito dai festeggiamenti per la visita del Presidente William Howard Taft (1857-1930), con qualche accenno di attualità alla tragedia di Dallas: nelle deformazioni della gente l'indiano solitario, in fuga per le montagne, diventa addirittura il capo di un complotto che vuole attentare alla vita dell'illustre ospite.

Rimasto fedele alla poetica impegnata e un po' greve della sinistra americana dopo il '45, Abraham Polonsky si conferma uomo di scelte decise e cineasta di qualche merito. Non gli ha giovato certo la forzata assenza dal cinema attivo, dove avrebbe avuto modo di rendere più aperto e problematico il tradizionalismo del suo stile. Si tratta comunque di un rientro più che dignitoso e di una sacrosanta riparazione a un'ingiustizia forse irreparabile.

Tullio Kezich

MIDNIGHT COWBOY (Un uomo da marciapiede)
r.: John Schlesinger - **o.:** U.S.A. - **d.:** Dear.
V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 36 (Festival di Berlino).

Un mondo amaro, una società impietosa, una New York squallida e desolante, una storia cruda e sgradevole: tutto il contrario, insomma, di quell'ipocrita ottimismo e di quella conseguente visione rosea, stereotipata, degli « States » e della loro più « favolosa » metropoli, che il cinema americano è solito parteciparci. Che a firmare *Un uomo da marciapiede (Midnight Cowboy* in originale, conformemente al titolo del romanzo di James Lee Herlihy da cui deriva) sia dunque un europeo non soltanto è logico (e tanto più logico, nel caso, trattandosi dell'inglese John Schlesinger, educato al gusto della spregiudicatezza e anche all'amore della verità dalla sua milizia nel *Free Cinema* che ha fruttato film notevoli come *Una maniera d'amare, Billy il bugiardo e Darling)* ma è anche nelle regole se appena si ricordi quante volte le impennate, i soprassalti, e i « nuovi corsi » del cinema americano abbiano trovato spinta e successo grazie a registi provenienti dal « vecchio continente »: da Von Sternberg a Fritz Lang, da Lubitsch a Billy Wilder, per non fare che qualche esempio, e per non parlare, soprattutto, di Chaplin.

In *Un uomo da marciapiede,* tuttavia, non c'è soltanto il rifiuto di vecchi schemi convenzionali e una « scoperta », o « riscoperta », di un'America amara, quale può riuscire possibile appunto a un europeo che sappia guardare nel « nuovo mondo » con occhio lucido e disincantato. C'è dippiù, in un senso quasi provocatorio, e in ogni modo acutamente critico: c'è la constatazione di un crollo morale che consegue in qualche modo al decadimento di una mitologia infantile: visto difatti come apologo, in filigrana, il film di Schlesinger può apparire come il rovesciamento insieme beffardo e malinconico del « grande viaggio » dell'America verso la « nuova frontiera », un ritorno negativo e persino crudele, sotto il segno della sconfitta, dall'Ovest all'Est, con la relativa, simbolica « prostituzione », sulle rive dell'Atlantico, di quel « cow-boy » che con le sue conquiste nella prateria, nelle valli, fra i monti, sino al Pacifico, era l'emblema retorico e insostituibile dell'aggressività nazionale, del pionierismo e delle più tradizionali « glorie » degli Stati Uniti.

Eccolo qui, adesso, questo « cow-boy ». È bello, aitante, sicuro di se stesso e fiero soprattutto della propria virilità. Ma non ci sono più « indiani » sulle creste delle colline, non ci sono più mandrie da pungolare in lunghi epici viaggi avventurosi verso lontani orizzonti e, in quanto a banditi e malfattori in genere, non è più tempo d'inseguimenti e di sparatoie, di cavalcate a briglia sciolta su piste incerte: in una società industrializzata, fra grattacieli e autostrade, la questione riguarda ormai solo la polizia organizzata con le sue macchine potenti, i suoi tecnici, i suoi metodi scientifici.

E allora? Se torna a indossare il costume tradizionale, pittoresco, caratteristico, con tanto di « cappellone » sulla testa, è soltanto perché a Joe, il protagonista, sembra che la « maschera » di « cow-boy » possa giovargli ai fini ch'egli si propone di raggiungere quando prende l'autobus per New York, stanco di fare lo sguattero in uno « snak » della sua cittadina nel Texas.

Non sono, in verità, fini sinceramente apprezzabili: Joe si è messo in testa che una quantità di donne della metropoli, nella categoria delle « tardone » o comunque delle « insoddisfatte », non aspettino altro che un biondo e robusto texano come lui per impazzire di desiderio, dispostissime a compensare generosamente le prestazioni ottenute. E, se sul piano realistico, si stenta un po' a capire come un ragazzo di provincia ingenuo e bonaccione, chiaramente di buona pasta, quale in tratto sommario si presenta Joe, debba partire per New York con quel solo e abbastanza abietto proposito, c'è tuttavia da considerare come nel fatto della degradante « prostituzione » in cui tende a risolversi il « ritorno » all'Est del « cow-boy » sia da intravvedersi proprio l'apologo, come dicevo, che si delinea in una situazione meno realistica, in fondo, che simbolica di un malessere, di una crisi dell'America.

La premessa, comunque, non è davvero edificante. Ma edificante, anche troppo, sarà tuttavia la conclusione, quando si vedrà Joe non preoccuparsi d'altro, giungendo sino ai limiti del delitto, che di trovare il denaro sufficiente per accompagnare in Florida quello storpio e malato Ratso che lo ha nel frattempo ospitato nel suo

tugurio, in una casa prossima alla demolizione, e che è stato il suo unico amico e il suo unico confonto (pur trattandosi di un pezzente cinico e miserabile) nella serie di esperienze negative, di brucianti delusioni, di umiliánti vergogne, che il texano ha incontrato a New York in luogo dei « successi » e dei quattrini cui aspirava. E tuttavia il povero Ratso (che è di origine italiana, e nella cui figura spregevole quanto patetica, come è stato notato, « sembrano condensarsi ed esprimersi tutte le tribolazioni dei "paisà" cui l'America è stata soltanto matrigna ») non farà in tempo a sorridere sotto il vagheggiato sole della Florida, e morirà sull'autobus, accanto all'amico, fra l'indifferenza degli altri passeggeri, a pochi chilometri da Miami.

Confrontando la spregiudicatezza della partenza e il patetismo del finale (al quale ultimo introduce il motivo della sincera solidarietà umana che si stabilisce fra i due sconfitti, e il richiamo a una « dignità » fondamentale della persona pur al più infimo grado dell'esistenza sociale) si potrebbe a questo punto parlare di *Un uomo da marciapiede* come di un film dalla doppia faccia: l'una crudissima e « osée » tanto da fargli guadagnare una posizione di punta nel « nuovo corso » che per più segni si annuncia nel cinema americano non più soggetto al vecchio, ipocrita « perbenismo » del « codice Hays », e l'altra moralistica e confortante tanto da giustificare il premio dell'OCIC al Festival di Berlino dell'estate scorsa.

Anzi: un film dalla doppia faccia, o addirittura due film diversi che tuttavia s'inseriscono l'uno nell'altro, grazie a una tecnica magistrale, senza notevoli fratture né artificiosi (o almeno scoperti) espedienti? Un primo film, allora, sarebbe da vedersi in una sorta di moderno « Satyricon », e cioè nel « viaggio », nelle esperienze e nelle degradazioni di un novello Encolpio (il giovane Joe) che, al pari dell'antico, almeno secondo l'interpretazione proposta di quest'ultimo da Fellini, « passa da un'avventura all'altra, anche la più sciagurata, senza la minima remora, con l'innocente naturalezza e la splendida vitalità di un giovane animale », mentre intanto si scoprono, proprio attraverso le sue esperienze, tutte le aberrazioni, le suburre, i riti orgiastici (tipico il « party psichedelico » in un ambiente « underground ») e la sostanziale bestialità edonistica (e disperata) di un mondo contemporaneo che appare in decadenza e in crisi non molto diversamente di quanto lo fosse il basso impero romano. E si tratterebbe, così angolato e concluso, di un film assai bello: dal lungo viaggio dell'autobus fra il Texas e New York sino all'esplorazione della grande città crudele e assurda, con il suo flusso gigantesco e inquieto di individui chiusi ciascuno nella propria solitudine, e sino alle singole constatazioni dei modi altrettanto assurdi, o fanatici, o turpi, o semplicemente penosi, con cui certi personaggi, per poco isolati dal contesto che li condiziona e li soffoca, cercano di sfuggire a quella grande, immensa solitudine, e quindi al vuoto di una esistenza sensa senso.

Resterebbe, a questo punto, da parlare del secondo film, di cui non più Joe, fra l'altro, ma Ratso è il protagonista, e si tratta di un protagonista complesso, tanto umanamente inciso e tanto giustamente impregnato di umori diversi e tutti autentici, da salvare una storia come quella della sua amicizia con il giovane texano, della misera convivenza fra due uomini privi di ogni altro affetto, in cui, altrimenti, capiterebbe di trovare soltanto gli echi non proprio eccelsi della *Strana coppia* di Neil Simon e soprattutto la già scontata desolazione (che tuttavia prescinde, stavolta, da ogni implicazione omosessuale) che si esprimeva dalla commedia *Quei due* di Charles Dyer portata sullo schermo da Stanley Donen.

I due film, o perlomeno i due aspetti sostanzialmente diversi di *Un uomo da marciapiede,* s'integrano tuttavia senza fatica, come già detto, nella qualità di un linguaggio che è sempre robusto e immaginoso (sino ai limiti del virtuosismo, talora) e che pur adeguandosi con proprietà all'esigenza di penetrare in certi ambienti e in certe psicologie d'America, non ignorando fra l'altro certi esperimenti del « new cinema » d'oltre oceano, e newyorkese in particolare, non impedisce comunque a Schlesinger di attestare fedeltà e coerenza nei confronti della propria personalità e delle sue precedenti esperienze.

Non sfugge, difatti, l'aggancio a un mirabile documentario dello stesso Schlesinger — *Terminus,* 1961 — di quella parte iniziale di *Un uomo da marciapiede* che più rasenta il carattere di uno spietato « réportage » condotto fra una folla d'individui ciascuno dei quali sembra proce-

dere in un deserto. Né certi rimandi balenanti nel passato, e certe proiezioni deformanti dell'immaginazione, che qui si attribuiscono al « cow-boy di mezzanotte », mancano d'indicare le loro radici nei « flashes » che guizzavano lungo la storia di un giovane in altro modo semplice e sprovveduto qual'era il protagonista di *Billy, il bugiardo.* E neppure, infine, riesce difficile afferrare alcune evidenti analogie fra la spregiudicatezza di Joe nella determinazione di « farsi strada » a ogni costo con quella che in *Darling* si attribuiva alla ragazza interpretata da Julie Christie.

In *Un uomo da marciapiede* si affrontano e si equilibrano in modo efficacissimo due eccellenti attori: il giovane Jon Voight (Joe) che proviene dal teatro ed è al suo esordio nel cinema collocandovi un personaggio calibratissimo, commisto di spavalderia e d'innocenza, e Dustin Hoffman, già rivelato da *Il laureato,* che stavolta si rannicchia in un carattere ingrato e difficile qual'è quello di Ratso, con tutta la contorta e sfumata sensibilità ch'era necessaria. Ma precisi, ottimamente rilevati e significanti sono anche tutti gli altri interpreti del film (da ricordarsi almeno Sylvia Miles, Brenda Vaccaro e Barnard Hughes) cui si affidano altrettanti tipi esemplari di un mondo tristissimo e disperato, volti di uomini e donne sprofondati nell'inferno palese o segreto che brulica sotto i grattacieli di Manhattan.

Gian Maria Guglielmino

QUEIMADA

r.: Gillo Pontecorvo - **s.** e **sc.:** Franco Solinas, Giorgio Arlorio - **f.** (Technicolor): Giuseppe Ruzzolini, Marcello Gatti - **scg.:** Sergio Canevari - **arr.** e **c.:** Piero Gherardi - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Ennio Morricone - **e.s.:** Aldo Gasparri - **int.:** Marlon Brando (William Walker), Evaristo Marques (José Dolores), Renato Salvatori (Teddy Sanchez, il governatore), Dana Ghia (signora Walker), Valeria Ferran Wanani, Giampiero Albertini, Carlo Palmucci, Werner Hill, Thomas Lyons - **p.:** Alberto Grimaldi per la PEA - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** PEA (reg.).

Dopo aver esaltato l'epopea rivoluzionaria del popolo algerino *(La battaglia di Algeri),* Pontecorvo passa con *Queimada* dal piano concreto dei fatti a quello, più difficile e problematico, della teoria e del dibattito ideologico. Il racconto infatti, nell'ultimo film del regista italiano, tende alla dimensione dell'apologo: illustrazione e verifica dei reciproci, dialettici rapporti esistenti tra la logica del colonialismo e quella della rivoluzione nei paesi del Terzo Mondo. L'ambiente è questa volta quello esotico di un'isola delle Antille, Queimada appunto, nei primi decenni del XIX secolo. Epoca e costumi non ingannano: nel passato Pontecorvo cerca e trova le radici di mali e contraddizioni del presente. La struttura dell'opera è di lineare semplicità e divide schematicamente la narrazione in due parti, due fasi distinte; e due sono anche i personaggi chiave che si confrontano lungo tutto l'arco della vicenda: un bianco, incarnazione del colonialismo, e un negro, campione della libertà del suo popolo.

William Walker, agente dell'Ammiragliato britannico, giunge a Queimada con l'incarico di sobillare gli indigeni contro i dominatori portoghesi: l'intento è quello di provocare una liberalizzazione degli scambi e di far subentrare il protettorato inglese a quello del Portogallo. Il piano riesce grazie alla fredda astuzia di Walker che trova nel negro José Dolores l'uomo adatto a guidare il suo popolo alla ribellione contro le angherie e i soprusi degli oppressori: ingenuamente il negro aderisce con entusiasmo agli ideali libertari che Walker gli fa balenare; ma quando ha conquistato finalmente il potere, non può che constatare la sua inettitudine ad esercitarlo e la necessità di lasciarlo nelle mani del creolo Teddy e dei piantatori che lo sostengono (coi quali lo stesso Walker si è in precedenza accordato, spingendoli ad assassinare il governatore portoghese e garantendo loro l'appoggio del suo governo).

Questa prima parte del racconto mette quindi a nudo i meccanismi attraverso i quali il colonialismo (Walker) strumentalizza ai propri fini la stessa aspirazione alla libertà e all'autonomia dei popoli sottosviluppati (José): la rivoluzione armata non è che un gioco illusorio e senza prospettive, se non è preparata e sostenuta da una coscienza politica matura, dalla formazione di una classe dirigente capace di sostituirsi a quella dei colonizzatori. La seconda parte apporta nuovi elementi a questa analisi e, in un certo senso, ne rovescia la con-

clusione. Richiamato a Queimada dieci anni dopo, questa volta per conto della compagnia zuccheriera che sfrutta le piantagioni dell'isola, Walker è incaricato di porre rimedio alle impreviste conseguenze del suo giochetto: la scintilla di libertà che egli ha fatto balenare davanti agli occhi dei negri è rimasta accesa anche dopo la sua partenza, inducendo José a riprendere la lotta armata; gli interessi dei proprietari delle piantagioni e della compagnia inglese sono quindi minacciati. Walker accetta anche questa volta di compiere l'opera. Fa arrestare e fucilare il presidente fantoccio, il creolo che egli stesso aveva portato al potere. E, di fronte al rifiuto di José di venire a patti, con la stessa calcolata freddezza con cui nella prima parte del film si era conquistata la fiducia del negro, ora ne organizza la caccia sulle montagne e tra le foreste dell'isola: non esitando di fronte alla deportazione e al massacro di intere popolazioni. Quando José cade finalmente nelle sue mani, egli teme di farne un martire e un eroe, il simbolo di un'idea libertaria che potrebbe facilmente diffondersi in tutte le Antille; tenta quindi in ogni modo di salvargli la vita, offrendogli anche la possibilità di fuggire. Ma José rifiuta ogni compromesso e sale sul patibolo.

Mentre si accinge ad imbarcarsi, Walker incontra un negro che, servilmente, come aveva fatto José all'inizio del racconto, si offre di portargli la valigia: ma questa volta si tratta di un pretesto per dargli una coltellata.

Fino ad un certo punto in questa seconda parte il film approfondisce la tematica impostata nella prima. Dall'aspetto politico del colonialismo si passa alle sue radici e componenti economiche: la logica spietata e irreversibile dello sfruttamento coloniale impone la repressione più brutale. È il principio machiavellico dell'adeguazione dei mezzi al fine quello che Walker, con lucidità, applica fino alle estreme conseguenze. Ma il gioco gli sfugge di mano: e, pur vincitore sul campo di battaglia, l'inglese si ritrova vinto dalla forza di quella stessa idea libertaria che all'inizio egli aveva creduto di poter impunemente strumentalizzare. Il concatenamento logico dei fatti che l'interesse degli sfruttatori aveva messo in moto è spezzato dal consolidarsi negli sfruttati della coscienza dei propri diritti: José diventa un martire e un simbolo; e può morire perché altri, innumerevoli altri, sono pronti a metterne a frutto la testimonianza. E per il colonialismo è la fine.

La vicenda di *Queimada* mette in luce quegli stessi meccanismi storici che sono oggi in atto in tutti i paesi del Terzo Mondo non ancora liberi dal giogo colonialista: nel Vietnam come in Angola o nei paesi dell'America Latina. Lo schema ideologico del film risulta però solo parzialmente lucido e coerente. Nella seconda parte infatti si lasciano irrisolti gli interrogativi sulla rivoluzione su cui si era chiusa la prima, portando avanti il discorso sul piano di un appello emotivo alla forza intrinseca delle idee e della storia. La soluzione più semplice, più ovvia e anche più scontata, dato il peso che sull'impresa di Pontecorvo fanno sentire le esigenze dello spettacolo. Finanziato dal capitale americano, il film indulge non poco al gusto del pittoresco, dell'esotico; e la violenza vi è presente ben al di là delle pure esigenze espressive. Il *pamphlet* ideologico coesiste e si fonde solo in parte con un racconto d'avventure in cui si avverte l'eco di certe suggestive atmosfere di un Melville o di un Conrad. E il vigoroso realismo dei momenti più intensi del film (le scene corali risultano anche questa volta le più congeniali al temperamento di Pontecorvo) mal si concilia con gli artifici e le convenzioni narrative e interpretative degli episodi più scopertamente didascalici. Nell'ambiguità ideologica di certe situazioni canoniche come nelle qualità artigianali il film è singolarmente vicino a quel *Viva Zapata!* di Kazan e Steinbeck che tante polemiche sollevò in America in epoca maccartista. E forse non a caso troviamo al centro di entrambe queste opere lo stesso attore protagonista, Marlon Brando: efficace e misurato come da tempo non gli capitava, ma non per questo meno incline a monopolizzare l'inquadratura. Forse se si fosse lasciato uno spazio più consistente al suo antagonista negro (egregiamente impersonato da un attore improvvisato), l'abbozzo psicologico e l'umana consistenza dei personaggi sarebbero stati meno sacrificati alle esigenze un po' astratte dello schema. Questo pensoso, intelligente e lucido campione del colonialismo, per giunta destinato alla fine ad incontrare la morte e a trasformarsi da carnefice in vittima, finisce per rendere meno chiaro e convincente l'assunto tematico.

Tra i prodotti del più recente cinema italiano, *Queimada* è comunque un'opera

di tutto rispetto: non solo per la tematica civile che imposta, ma anche per le rilevanti qualità di uno stile a tratti vibrante e ispirato.

Aldo Bernardini

THE ARRANGEMENT (Il compromesso)

r.: Elia Kazan - **s.:** dal romanzo omon. di Elia Kazan - **sc.:** E. Kazan - **f.** (Panavision, Technicolor): Robert Surtees - **m.:** David Hamran - **scg.:** Gene Callaban e Malcolm C. Bert - **mo.:** Stefan Arnsten - **int.:** Kirk Douglas (Eddie Anderson), Deborah Kerr (Florence Anderson), Faye Dunaway (Gwen), Richard Boone (Sam Anderson, padre di Eddie), Hume Cronyn (Arthur, l'avvocato), Dianne Hull (Ellen, figlia di Eddie), Michael Higgins (Michael), Anne Hegira (Thomna), Charles Drake (Finnegan), John Randolph Jones, Carol Rossen, William Hansen, Harold Gould, E.J. Andre, Michael Murphy, Philip Bourneuf, Barry Sullivan - **p.:** Elia Kazan per l'Athena Enterprises - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** Dear-W.B.

Con *The Arrangement* Kazan riprende il discorso iniziato con *America America*, lo amplia e lo arricchisce; in più punti lo approfondisce anche, in altri in qualche modo lo disperde. Regista incline per temperamento — ed anche per la sua formazione teatrale — alla costruzione di storie corpose dai turgidi viluppi narrativi, gran costruttore di personaggi dalle psicologie tagliate a colpi d'ascia, campeggianti a tutto tondo su sfondi ambientali evocati con metodico realismo, amante del « coup de théatre » di stampo ottocentesco, di una drammaticità sopra le righe pronta a sfociare nel melodramma, a lui come a pochi altri si addice la qualifica di « metteur en scène »; ma al tempo stesso è difficile reperire, nel panorama dei registi americani delle leve anziane, altri che sia altrettanto « autore » di lui, cioè portatore di un personale mondo ideologico e di un personale modo di esprimerlo.

Questa ambivalenza sembra accomunare Kazan, in qualche modo, a Luchino Visconti: accostamento non nuovo e peraltro suggerito anche da una certa simiglianza delle rispettive carriere teatrali, da certe scelte comuni, indicatrici, necessariamente, di una consonanza di gusti.

Oggi, d'altro canto, la collocazione in giusta prospettiva storica dell'esperienza dell'« Actors' Studio » consente di controllare quanto lo psicologismo neo-stanislawskiano di essa attingesse come a prima matrice a quello stesso naturalismo tardo-ottocentesco dal quale in buona misura discendono anche alcuni elementi della formazione culturale di Visconti, e come dunque per vie diverse i due uomini di spettacolo vengano abbastanza naturalmente a confluire in un comune habitat culturale.

Kazan, come Visconti, ama le saghe dinastiche, l'analisi dei complessi rapporti che s'intrecciano tra i membri di una stessa famiglia, la contrapposizione tra la generazione dei padri e quella dei figli. Al tempo stesso, tiene spesso aperto un discorso sull'America, sulle aporie di una società macroscopica e polimorfa, irta di contraddizioni e di ambiguità, che evoca e fomenta il mito del proprio benessere dalle profondità di oscuri complessi di colpa. Che è poi la condizione in cui si dibattono assai spesso i suoi eroi, nei quali l'immagine contraddittoria dell'America drammaticamente si riflette. Poiché Kazan, che è un indiscutibile uomo di spettacolo, trova sempre la via per attuare una concreta visualizzazione dei conflitti, anzi ama spesso ridurli — ed è uno dei suoi limiti — a pura occasione di azione drammatica, nella cui costruzione finisce per concentrarsi fino ad esaurirvisi. Ciò che avviene — per citare solo alcune delle opere maggiori — in *On the Waterfront* (Fronte del porto, 1964) e a in *A Face in the Crowd* (Un volto tra la folla, 1957), mentre avviene in minor misura in *East of Eden* (La valle dell'Eden, 1955) e non avviene affatto in *America America* (id., 1964), che resta sotto ogni aspetto la sua opera più decantata e meno compromessa con le ragioni dello spettacolo.

Avviene, in buona misura, in *The Arrangement*, che pure di *America America* è una naturale propaggine. In quell'ampio poema epico Kazan aveva cantato un'aspra e faticosa anabasi verso la Terra promessa, bruciando nel crogiuolo delle memorie familiari ogni scoria di esteriore drammaticità; qui riprende il tema, calandolo in uno stampo ancor più direttamente autobiografico, e tentando una resa di conti coraggiosa ma destinata per più versi a restar velleitaria. L'Eddie Anderson di questo film è abbastanza naturalmente lo

Stavros Topouzoglou di *America America*; o, se non lui, lo è il padre Sam, o lo zio Joe. E' comunque la generazione degli immigrati, conquistatori-conquistati giunti al momento dei bilanci e delle prese di coscienza. Se *America America* era la storia di un'immigrazione, *The Arrangement* è la storia di un'integrazione. Eddie Anderson che avviandosi una mattina al suo consueto lavoro di pubblicitario di lusso — che gli ha dato agiatezza e soddisfazione di sé, una moglie decorativa e una fervida amante — assapora a lungo, golosamente, l'idea di gettar la propria macchina sotto uno dei mastodontici autotreni che gli camminano a fianco, e poi sorridendo alza le mani dal volante e muta in gesto l'idea, non è solo l'uomo che sotto la crosta della sicurezza cova uno stress inesorabile, ma vuol essere l'immagine di un'intera società integrata e alienata, che esplode in una rivolta irrazionale contro se stessa.

Da questo avvio folgorante — che coglie in pochi tratti, poche dense inquadrature il volto apoplettico dell'America urbana — nasce il tortuoso viaggio del protagonista alla ricerca di se stesso, la faticosa ricognizione di un'autenticità perduta. Il tema è congeniale a Kazan, che ama riconoscervisi. Qui l'autobiografismo del personaggio diventa duplice: è Kazan l'immigrato che ripercorre i luoghi deputati della sua progressiva integrazione, ma è anche Kazan il progressista che riapre la piaga di un antico ma ancora cocente tradimento.

Questi motivi, ricorrenti in Kazan, sono questa volta raccolti e, assieme ad altri — il rapporto di odio-amore col padre raffigurato come ipostasi mitica, la tenerezza inclinante al patetico verso la madre, l'ambiguità dei sentimenti verso le donne che lo amano, l'insofferenza a un « establishment » pur ricco di lusinghe, la nostalgia di un mondo patriarcale definitivamente tramontato —, ammassati in un coacervo fin troppo ricco, sì da risultare farraginoso. Kazan se ne sbroglia facendo ricorso a una tecnica narrativa a lui inconsueta, quella dei « flash-back » ora ampi e distesi ora brevi e convulsi, che aggrumano i disparati motivi intorno ad alcuni nodi essenziali. Operazione di aggiornamento linguistico sapientemente condotta, di cui non si saprebbe negare l'efficacia; mentre un altro espediente — i colloqui di Eddie col proprio alter ego — stupisce invece per la grossolanità della concezione e la mediocrità della resa. Il migliore e il peggior Kazan si mescolano curiosamente, a testimonianza di una imperfetta decantazione della materia, a cui il supporto del romanzo — di grana piuttosto rozza — non giova anzi pesa negativamente.

Ma tuttavia la materia sta a cuore a Kazan, che non per nulla l'ha coltivata per alcuni anni — prima attraverso la pagina scritta, poi attraverso la laboriosa sceneggiatura e la resa visiva — applicandovisi con impegno quasi viscerale; e la stessa ambiguità di molte soluzioni narrative, come di taluni risvolti psicologici del protagonista, è riscattata da una sostanziale autenticità di sentimento, che quell'ambiguità assume — ancora una volta, autobiograficamente — a oggetto stesso del discorso espressivo e la risolve perciò in aperture poetiche di struggente intensità. Sono le pagine di più intimo e appassionato ricorso alla nostalgia delle memorie, al rimpianto di un perduto paradiso familiare: qui Kazan è un genuino e convincente biografo di se stesso e del proprio mondo di rimembranze; mentre in parte fallisce nella tessitura di un più ampio ordito, quando tenta di proporre l'autoritratto come parte di un disegno vasto e generale, di una rappresentazione polittica ed esemplare dell'America attuale.

Guido Cincotti

SEME DELL'UOMO, Il

r.: Marco Ferreri - **s.:** M. Ferreri - **sc.:** M. Ferreri, Sergio Bazzini **f.** (Eastmancolor): Mario Vulpiani - **m.:** Teo Usuelli - **scg.:** Luciana Vedovelli Levi - **mo.:** Enzo Micarelli - **int.:** Marco Margine (Cino), Anne Wiazemsky (Dora), Annie Girardot (Anna), Rada Rassimov, Maria Teresa Piaggio, Angela Pagano, Deanna Frosini - **p.:** Poli Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Cineriz.

Nonostante il parere contrario della giuria di Spoleto (un premio questo che, per la sua disperata volontà restauratrice, potrebbe essere deleterio se, al pari di tutti i premi, non lasciasse il tempo che trova), il 1969 resterà probabilmente nella storia come l'anno di Marco Ferreri. Così come il 1940 fu l'anno di John Ford (*Furore* e *Lungo viaggio di ritorno*), il '54 l'anno di

Mizoguchi (*Chikamatsu Monogatari* e *Sansho Dayu*), il '59 l'anno di Renoir (*Cordelier* e *Le déjeuner sur l'herbe*), il '65 l'anno di Godard (*Alphaville* e *Pierrot le fou*). Due film, come *Dillinger è morto* e *Il seme dell'uomo,* realizzati nel breve arco di dodici mesi, stanno a testimoniare, infatti, un periodo di felicità creativa, quale rare volte s'è verificato nella storia del cinema. Significano anche da parte dell'autore il raggiungimento della piena maturità espressiva. Che ciò avvenga nel momento in cui l'autore acquista la convinzione della perfetta inutilità della sua opera, sembra ma non è una contraddizione: in altri sarebbe un invito alla professione intesa nel senso alimentare del termine; in Ferreri è uno sprone al pessimismo totale, cioè al motore principale della sua ispirazione.

Il tema di *Il seme dell'uomo* non è nuovo; la sua situazione, anzi, è una di quelle sfruttate sino all'osso dagli scrittori apocalittici e di fantascienza. A cominciare da *La nube purpurea* di Matthew P. Shiel che rimane a tutt'oggi l'esempio più alto di racconto sulla fine del mondo. Nuova, però, è la sua conclusione: la condanna assoluta del genere umano. Non che la letteratura apocalittica (e gli esempi cinematografici che ad essa si sono ispirati) abbiano un contenuto ottimistico. Ma essa, almeno, ha sempre contrapposto al concetto di fine quello del principio, alla distruzione la ricostruzione (*La nube purpurea,* appunto, *Il Signore delle mosche*, ecc.). E, dove la ricostruzione è mancata, dove non si è avuto più principio (come nell'*Ultima spiaggia*), la fine era sempre resa più triste dal rimpianto per le occasioni sprecate dall'umanità. Ne *Il seme dell'uomo,* invece, questo rimpianto non esiste: la donna, con la sua sensibilità ferina, rifiuta lo sperma necessario a ricominciare. Meglio un'umanità morta, quindi, che un'umanità quale è sempre stata la nostra. Che il mondo viva, se vuole vivere, ma senza quell'incidente della natura, chiamato uomo, che ne ha rotto l'equilibrio. Né la fine dopo la catastrofe avviene perché l'uomo ha riacquistato i suoi vizi più appariscenti come, ad esempio, l'uso della violenza per risolvere le questioni che gli stanno a cuore. La condanna prescinde da fenomeni di così macroscopica evidenza e investe la continuità di certi dati caratteriali, in apparenza tutt'altro che offensivi, come la necessità di « consumare », il culto degli oggetti, l'illusione dell'arte. Si veda a tale proposito la metafora della balena: mostro ributtante, puzzolente e jettatorio, quando il suo cadavere viene gettato a riva; trasformato in scultura, cioè in un oggetto artistico, quando gli uccelli lo scarnificano mettendone a nudo la struttura ossea.

La compiutezza stilistica di *Il seme dell'uomo* è in tanto più rimarchevole in quanto viene raggiunta partendo da una base non del tutto congeniale all'autore. Infatti, se ripercorriamo la sua filmografia, ci accorgiamo che a Ferreri è riuscito sempre più facile partire dalla minuta osservazione della realtà (*El cochechito, L'ape regina, Dillinger è morto*), per poi trascenderla, che non trovarsi sin dall'inizio in una situazione estrema e fantastica. Basterà ricordare a tale proposito i casi di *La donna scimmia* (situazione estrema: la donna interamente coperta di peli) e dell'ultimo episodio di *Marcia nuziale* (quello fantascientifico delle spose di gomma). Probabilmente ciò è avvenuto perché Ferreri non ha nelle sue corde la capacità di esprimersi con un linguaggio immaginifico, sontuoso, di particolare suggestione. E nei suoi precedenti film « estremi » e « fantastici » si sentiva in fondo l'esigenza di un linguaggio del genere al punto che, mancando tale linguaggio, la naturale sobrietà dell'autore, il dimesso tono delle immagini e, soprattutto, dei dialoghi, potevano addirittura venire scambiati per sciatteria. Ebbene, a nessuno — crediamo — verrà in mente di muovere un'accusa del genere a *Il seme dell'uomo,* che pure è il film più « estremo e fantastico » di tutta l'opera di Ferreri. E' doveroso domandarsi a questo punto cosa è cambiato in Ferreri per raggiungere una cifra espressiva che in precedenza gli era irraggiungibile; come è riuscito a capovolgere senza danno la situazione di partenza che in passato gli era stata la più favorevole, senza per questo venir meno al suo stile, rimasto quello di sempre: scarno, spoglio, antiseducente. A prima vista potremmo dire che ciò è dipeso da una trovata piuttosto geniale: dopo un inizio in un clima minaccioso da tradizionale romanzo di fantascienza, *Il seme dell'uomo,* man mano che s'inoltra nel futuro, cioè nell'ipotesi, diventa sempre più reale. Di conseguenza lo stile scarno di Ferreri acquista una suggestione, procura un'angoscia, altrimenti impensabili. Ma è ovvio che la riuscita di Ferreri va al di là d'una trovata, d'un accorgimento che po-

trebbero anche essere irripetibili. Tanto più essa va al di là quando si pensa che l'accorgimento, così come l'abbiamo descritto, consiste in una trovata d'intreccio, maggiormente consona a un Hitchcock che non a Ferreri: soprattutto a un Ferreri che sta sempre più staccandosi dalla struttura tradizionale del racconto per filmare anziché le azioni, le pause tra un'azione e l'altra.

Per dare una risposta esauriente alla domanda bisognerebbe, quindi, prendere in esame un altro aspetto dell'evoluzione di Ferreri: per l'appunto il suo progressivo distacco dalla struttura tradizionale del racconto. Chi scrive ebbe a dire a proposito di *Dillinger è morto* che il film rappresentava per Ferreri un salto di qualità. Oggi non sarebbe altrettanto sicuro di codesto giudizio, determinato forse da una lacuna: la non conoscenza di *L'uomo dai cinque palloncini* che, a detta di chi l'ha visto nell'edizione integrale, si colloca come il precedente diretto di *Dillinger.* È con *L'uomo dai cinque palloncini,* infatti, che, da quanto abbiamo potuto capire, inizia per Ferreri il distacco dalla servitù dell'intreccio tradizionale, la possibilità di affrontare i propri temi con una maggiore libertà di movimento. Dopo *L'uomo dai cinque palloncini, L'harem* (che senza l'avallo del primo poteva anche sembrare una commedia di costume mal riuscita); dopo *L'harem, Dillinger è morto* e *Il seme dell'uomo,* cioè l'affrancamento totale dalle strutture narrative tradizionali. È sopratutto grazie a questo affrancamento, riteniamo, che Ferreri ha potuto realizzare con *Il seme dell'uomo* l'operazione che non gli era riuscita con *La donna scimmia* e *Marcia nuziale,* gli altri due film scaturiti da premesse eccezionali.

Callisto Cosulich

JUSTINE (Rapporto a quattro)

r.: George Cukor - **s.:** da « The Alexandria Quartet » di Lawrence Durrell - **sc.:** Lawrence B. Marcus - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Jack Martin Smith, William Creber - **e.f.s.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank - **mo.:** Rita Roland - **int.:** Anouk Aimée (Justine), Michael York (Darley), Dirk Bogarde (Pursewarden), Anna Karina (Melissa), John Vernon (Nessim Hosnani), Philippe Noiret (Pombal), George Baker (Mountolive), Robert Forster (Narouz), Jack Albertson (Cohen), Elaine Church (Liza), Cliff Gorman (Toto), Michael Constantine (Memlik Pasha), Marcel Dalio (console gen. francese), Michael Dunn (Mnemjian), Barry Morse (Maskelyne), Amapola Del Vando (signora Serapamoun), Severn Darden (Balthazar), Abraham Sofaer (proprietario), Peter Mamakos (Kawwass), Stanley Waxman (Serapamoun), De Ann Mears (la donna al ballo), Tutte Lemkow (prigioniero) - **p.:** Pandro S. Berman e Kathryn Hereford per la Berman-Century Productions - 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** 20th. Century Fox.

Cukor ha fatto diversi *capolavori:* non solo di buon gusto, non solo perché è un raffinato, ma anche capolavori di finezza narrativa, di cose da dire con necessità, urgenza ed amore.

Andando avanti negli anni, non è che si sia commercializzato: caso mai, è successo il contrario. In parte, però, ha perso quella gentilezza di tocco, quella facilità di esposizione, quella scansione di ritmo suasivo e morbido, che hanno fatto di lui un maestro dell'immagine.

Negli ultimi film ha trattato temi sessuali con mano abbastanza convinta anche se qua e là pesante. Nel film di oggi, tratto da *The Alexandria Quartet* di Lawrence Durrell, aiutato dall'ottimo sceneggiatore Marcus, ha avuto un grosso merito: quello di sfoltire la vegetazione narrativa del sopravvalutato scrittore, di cercare di trovare una trama *gialla* e un rapporto sentimentale; si è districato insomma in mezzo a quel mare pseudo-proustiano in cui Durrell fa la parte del genio (compreso), pagando ben poco per esser veramente tale.

Il film di Cukor è piuttosto bello, bello perché ingenuo e perché sincero. A differenza di tanti vecchi registi, Cukor fa quel che gli piace, nella maniera in cui piace a lui.

Tenta di modernizzarsi solo con certi temi (in questo caso i temi sessuali) ma lo stile resta quello degli anni trenta, quello che ha determinato il suo fascino e il suo successo. La statura di un autentico regista traspare anche da questa disposizione. Se uno non vuole cambiare, i casi sono due: o è un mediocre incallito e come tale resta lì, immobile come macigno. Oppure è uno che espone i suoi temi in una maniera *sua.*

Cukor ha fatto sempre lo stesso discorso, o quasi. La donna, le sue tentazioni,

la sua natura ambigua, sono *temi* che gli sono serviti per esternare il suo amore per il teatro, per la commedia e la finzione. Allo stesso tempo, ha trasportato le sue storie in ambienti quasi sempre raffinati, galanti ed eleganti.

Alessandria e le sue mille tentazioni: roba alla Von Sternberg 1937. Infatti Cukor ha suppergiù l'età di Joseph Von Sternberg. Cosa si potrebbe pretendere da lui? Forse *La cinese?*

Il giovane poeta di *Rapporto a quattro* ama due donne: Melissa, la povera ballerina tbc, e Justine, la perfida divoratrice d'uomini. Durrell fa la ruota, come un pavone, intorno a questa situazione, che la Sagan avrebbe ridotto a 120 pagine, e che lui invece dilata in quattro romanzoni pressochè illegibili. Cukor e Marcus, cosa hanno fatto? Una storia d'amore alla Curtiz 1941, con spie, rivoltosi, il fascino del deserto, e tanti pezzi così detti di atmosfera. Il carnevale è un pezzo, una volta si diceva, da antologia: i mantelli rossi e viola, l'omosessuale che *tenta* il giovane berbero ed è pugnalato da lui alla gola, e muore in mezzo a tutte quelle donne mascherate che stridono come galline — è una sequenza memorabile. Il film ha la cadenza, del resto, del migliore Cukor, anche se poi, sotto, non si sente la vera ispirazione di Cukor, quella leggerezza che l'ultima volta abbiano incontrato ne *Il diavolo in calzoncini rosa*, con la Loren e Quinn.

In questa Alessandria la maniera fa il verso a se stessa, il teatro si insinua tra le pieghe di una commedia sentimentale, le situazioni più grottesche (incesti, eccetera) fingono di sembrare credibili, il deserto richiama celebri atmosfere (Von Sternberg, Allegret), gli amori impossibili ci parlano della nostra difficile condizione umana, Justine (Anouk Aimée) sembra persino imitare la Garbo e la Dietrich, insomma una gran commedia elegante, che Cukor ha condotto fino in fondo, credendoci, dando un significato al ritmo che ha trovato — languido, morbido, avvolgente — e agli attori che ha egregiamente guidato (ma in fatto di recitazione Cukor ha fatto molto di più in passato; qui ad esempio Bogarde dà molto meno di quel che è solito dare, mentre la Karina è assai brava anche se meno bella del solito).

Non è il caso di avere i paraocchi di fronte a un regista che tanto abbiamo amato (personalmente confesso di aver adorato i suoi film migliori) ma anche questo *Rapporto a quattro* si salva, perché non è un film comune, non è un film tirato via, è elegante ma di quella eleganza che nasce da una autentica civiltà culturale e visiva. Non è una eleganza posticcia, che vien fuori da accorgimenti tecnici e da formalismo d'accatto.

Cukor non è un formalista. È un raffinato e un esteta. La differenza c'è. C'è perché l'esteta molte volte ha una visione della vita (sia pure quasi sempre sbagliata e anti-storica). Ha un *significato* da dare alle sue espressioni. Cukor ci parla del peccato, del male, della dannazione della carne, della menzogna, della ambiguità, in termini convinti, persino quasi appassionati. Ma ha risolto tutto nel piacere della forma, un piacere che gli basta. Le cose non si modificano, la guerra non continua, tutto resta così, perso in quell'alone di tristezza abbandonata, di peccato senza pentimento, né rimorso né vergogna. Justine troverà un altro potente protettore, sotto gli occhi del marito. Nel vento caldo e rosso, il poeta si allontanerà. Ci dice che non dimenticherà mai Justine. Questa Justine (Anouk Aimée) che Cukor fa recitare come una diva degli anni trenta riuscendo a creare un incantevole contrappunto anacronistico, una rottura, uno stacco che hanno tutta la finzione e il gusto settecentesco del miglior Cukor. Ma Cukor è un regista da studiare ancora, perché una regista difficile, sfuggente la sua parte. Non è Mamoulian. Ha un fondo che bolle, scontento, ribelle. Chissà, potrebbe ancora dare dei bei film. Questo, ripeto, mi sembra un bel film. Onesto, soprattutto. Datato agli anni del Cukor giovane: con quei film felici, necessari, insostituibili, perfetti nella misura del dialogo e del ritmo.

Giuseppe Turroni

KRÄSNAJA PALÁTKA / LA TENDA ROSSA

r.: Michail Kalatozov - **s.:** Ennio De Concini - **sc.:** E. De Concini, con coll. di Nicola Badalucco, M. Kalatozov - **f.** (Technicolor): Leonard Kalashnikov - **m.:** Ennio Moricone - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni e Da-

vid Vinitskj - **mo.:** Maria Timofeeva - **int.:** Peter Finch (gen. Umberto Nobile), Sean Connery (Amundsen), Claudia Cardinale (Valeria), Hardy Kruger (Lundborg), Mario Adorf (radiotelegrafista Biagi), Luigi Vannucchi (Zappi), Massimo Girotti (comandante Romagna), Edward Marzevic (Malmgren), Boris Kmelnizki (Viglieri), Juri Solomin (Troiani), Juri Wiz Bor (Behounek), Donatas Banionis (Mariano), Otar Kobe Ridze (Cecioni), Grigori Gay (Samoilovich), Nikita Mikhalkov (Chuknovsky), Nicolai Ivanov (Kolka) - **p.:** Franco Cristaldi per la Vides Cinematografica - Roma / Mosfilm - Mosca - **o.:** Italia-URSS, 1969 - **d.:** Italnoleggio.

Gli italiani, mediterranei per necessità, non hanno mai avuto molta dimestichezza con le regioni polari: hanno scoperto quasi tutto il mondo, a est e a ovest, ma sono a lungo rimasti alle soglie dell'estremo nord e dell'estremo sud: se trascuriamo i fiumani che con una spedizione austroungarica scoprirono nel 1872 la Terra di Francesco Giuseppe e l'ardimentoso Giacomo Bove che con lo svedese Nordenskjold percorse tra il 1878 e il 1880 il Passaggio di Nord Est, dobbiamo venire fino al nostro secolo, al 1900, per vedere una spedizione italiana impegnata nella lotta per conquistare il Polo Nord, lotta che era rimasta fino ad allora come una questione privata tra inglesi, americani, norvegesi e altri nordici. Era la spedizione comandata dal Duca degli Abruzzi che con Cagni e le guide alpine di Courmayeur battè ogni precedente record avvicinandosi al Polo fino a 86° 31' di Lat. Nord.

Poi, nuovo disinteresse — mentre i poli a nord e a sud erano conquistati — fino a quando nel 1926 Amundsen, interessato alla conquista aerea dell'Artico, combinò con Nobile, costruttore del dirigibile « Norge », l'ardimentosa prima traversata della calotta artica dallo Spitzbergen all'Alaska. La felice riuscita del volo, il fascino di quelle regioni sconosciute e l'ottimo lavoro scientifico che un dirigibile avrebbe potuto compiervi indussero Umberto Nobile a progettare per il 1928 una nuova spedizione, questa volta tutta italiana, a bordo di un dirigibile gemello del « Norge », l'« Italia ». Raggiunta la base della Baia del Re allo Spitzbergen, l'« Italia » compì un importante volo in regioni inesplorate verso la Terra del Nord che non poté raggiungere per il cattivo tempo, e poi si portò felicemente al Polo Nord.

Tutto, fin qui, aveva funzionato quasi alla perfezione. Ma da quando, messa la prua a sud, l'aeronave lasciò il Polo tutto parve congiurare contro la spedizione. Tempo pessimo, nuvole, nebbia, gelo, vento contrario fortissimo, costrinsero il dirigibile a lottare per oltre 324 ore contro gli elementi fino ad abbattersi sul pack ghiacciato a nord est dello Spitzbergen. Uno degli uomini, il motorista Pomella, morì nell'urto; nove uomini che si trovavano nella cabina furono scaraventati più o meno violentemente sul ghiaccio, e l'involucro, squarciato e alleggerito, si allontanò portandosi via gli ultimi sei esploratori: Pontremoli, Arduino, Alessandrini, Caratti, Ciocca, Lago. Di loro non si seppe mai più nulla.

Le peripezie dei superstiti, drammatiche, complesse, piene di punti oscuri e di polemiche, le vicende delle difficilissime ricerche e del miracoloso salvataggio suscitarono entusiasmi e delusioni, scatenarono passioni, attirarono la curiosità di tutto il mondo sui naufraghi della « tenda rossa ». Anche a distanza di tanti anni le passioni si sono tutt'altro che placate, i punti oscuri non si sono chiariti completamente, alcuni punti chiave della vicenda suscitano ancora, come allora, polemiche e diatribe. A varie riprese l'attenzione del pubblico, dei giornali è stata richiamata al dramma dell'« Italia », su cui hanno continuato a uscire articoli, volumi. Nel 1960 la nostra televisione ripropose la vicenda attraverso tre trasmissioni piuttosto esaurienti, ricche di immagini autentiche girate in quelle drammatiche circostanze e di interviste con i principali protagonisti dell'impresa. Una trasmissione che riaccese le polemiche anche perché sposava forse con troppa convinzione la causa di Nobile, cui fu concesso, comprensibilmente da un punto di vista umano, di rifarsi di tutte le amarezze ingiustamente patite subito dopo la conclusione della vicenda, quando il governo italiano (fascista) l'aveva ritenuto responsabile del disastro e l'aveva condannato.

Volendo riprendere sullo schermo questa vicenda clamorosa era logico che si sentisse viva la preoccupazione di non cadere nell'apologia di Nobile né in quella dei suoi detrattori. Quindi parve che mettere in scena un processo in cui comparissero i vari punti di vista, prima di una ragionata ed equilibrata assoluzione finale, potesse essere un'idea buona. Purtroppo nella realizzazione quest'idea si dimostra invece as-

solutamente negativa sia per le dimensioni e il tono grottesco che assume il processo con i fantasmi dei morti che si materializzano nei sogni di Nobile, sia per l'insufficiente documentazione su cui è stata costruita l'intelaiatura del film, sia per le caratteristiche spettacolari cui ha dovuto piegarsi la pellicola, sia per la superficialità e la facilità con cui si sono adeguati (e ignorati) i fatti per giungere alla conclusione in fondo ottimistica, e abbastanza annacquata per dar ragione a tutti, a cui si voleva arrivare.

Chiunque conosca con una certa precisione la vicenda attraverso le molte pubblicazioni e le scarse immagini è d'accordo nel riconoscere che l'impresa in cui si sono cimentati gli autori de *La tenda rossa* era tutt'altro che facile; perché troppo complessa era la vicenda scelta, troppi i punti oscuri, troppo difficile da spiegare il comportamento di parecchi protagonisti, non tutti chiariti i motivi di polemica e risentimento scatenatisi in quell'occasione. Ma tutto questo non mi sembra giustificare la disinvoltura con cui si è passati sopra a non pochi dati di fatto precisi, importanti e documentati, né la puerilità di certe soluzioni cinematografiche (come varie scene del processo), intese a risolvere su un piano spettacolare e di facile comprensione per il pubblico complessi sentimenti e contradditori comportamenti per indagare e far vivere i quali era necessaria una ben maggiore cautela, delicatezza e sensibilità.

Insomma, risolvere tutto il complesso problema posto dal salvataggio per primo del generale Nobile — salvataggio che può avere non poche spiegazioni e giustificazioni e che non è certo infamante come s'è voluto asserire — sostenendo che Nobile ha ceduto alla debolezza della prospettiva di un bagno caldo alla Baia del Re mi pare quanto meno infantile! Anche perché, nel mettere a confronto i vari personaggi implicati nella vicenda non si sono chiarite efficacemente le posizioni né rivelati tutti i gravi addebiti (magari pure malignità) che son stati loro fatti in varie circostanze, e molte cose sono rimaste dette male e parzialmente o non dette. Per esempio su tutto il complesso episodio della marcia dei « tre » (Mariano, Zappi e Malmgreen) e la morte di Malmgreen si è preferito star sulle generali e non prendere una posizione troppo precisa così come pochi sono gli accenni al modo in cui sono state condotte le operazioni di ricerca e salvataggio.

Il fatto che su certi punti fosse difficile far luce e le testimonianze fossero contrastanti non giustifica l'aver trascurato o modificato particolari su cui invece non c'erano dubbi. In generale si è praticamente ignorato il contributo che alle operazioni di ricerca e salvataggio è stato dato dagli italiani: non si dice che i primi ad avvistare la « tenda rossa » e a gettare rifornimenti sono stati gli italiani Maddalena e Penzo, né si accenna alla marcia coraggiosa, anche se un po' troppo romantica, di Sora lungo la costa nord dello Spitzbergen alla ricerca dei naufraghi. Certo nel 1928 da parte della stampa italiana si è esagerato a minimizzare il contributo fondamentale dato dagli stranieri, ma non è logico ora cadere nell'errore contrario.

Altri punti sono gratuitamente romanzati: la scena dell'orso che si arrampica contro la tenda non sta né in cielo né in terra e il terrore dei naufraghi è quello tipico recitato in un teatro di posa. La riparazione della radio è ancor più romanzesca e assurda: si trattò di un condensatore guasto sostituito con un altro trovato tra i rottami. Nel film invece si inventa una resistenza ricostruita annerendo un pezzo di carta con una matita! Un altro fatto che non si spiega bene è il vedere Nobile che saltella arzillo tra i ghiacci, mentre si sa che fino al suo salvataggio dovette sempre essere trasportato a braccia perché aveva una gamba rotta. Questa apparente buona salute di Nobile spiega ancora meno le sue difficoltà nell'opporsi alla partenza dei « tre » e il suo piegarsi alle insistense di Lundborg per portarlo in salvo.

C'è poi la scena in cui Amundsen raggiunge il relitto del dirigibile con i sei uomini morti impietriti che non so frutto di quale fantasia e che non capisco bene quale funzione abbia: tranne quella di inserire un brano onirico dove già i deliri della fantasia non fan difetto. È significativa dello spirito con cui è stato realizzato il film, a base di scene che piacevano agli autori, ma che sono assolutamente a sé stanti. Come anche quella — che pure è tra le più belle — del radioamatore di Arcangelo che per primo sente l'appello di Biagi: una scena in cui Kalatozov può dispiegare la sua vena lirica, anche se fa un curioso effetto nel complesso del film. Non parliamo poi della partenza del « Kras-

sin » con il ponte che si solleva in omaggio ai classici del cinema sovietico, ma con ben poca attinenza alla vicenda dell'« Italia ». Anche la presunta indifferenza di Amundsen e la sua prima intenzione di non occuparsi dei naufraghi vinta poi dalle insistenze di Valeria è totale frutto di fantasia; e che Valeria stessa sia un personaggio completamente inventato non è manco il caso di dirlo. Per altro non ci sarebbe nulla di male a inserire elementi di fantasia per arricchire un episodio storico, se servissero a spiegarlo meglio. Ma in realtà tutte queste aggiunte sono perfettamente inutili, quando non dannose a una migliore comprensione della storia. E servono solo a quel facile quanto un po' grosso tentativo di volgarizzare e spettacolarizzare una vicenda in cui d'altronde non mancavano le autentiche scatenate passioni.

Tutte queste imprecisioni, omissioni, fantasie tanto più dispiacciono in quanto non mancano nel film parecchie parti documentarie, girate nelle regioni artiche, che fan vivere sullo schermo un'autentica atmosfera polare, il fascino dei ghiacci, del deserto bianco, delle terre desolate del nord. Molte riprese sono state evidentemente realizzate nelle difficilissime condizioni del freddo e dell'ambiente polare: e per questo appaiono tanto efficaci e straordinarie. In molti particolari si vede che non si sono risparmiati sforzi e preoccupazioni per ricostruire con la massima esattezza materiali, strumenti, equipaggiamento della disgraziata spedizione: per esempio il modellino dell'« Italia » il rompighiaccio Krassin che avanza tra veri ghiacci, gli aerei dell'epoca. Stupisce quindi che proprio per la tenda « rossa » si sia scelta una soluzione di fantasia: non la bella tenda quadrata su cui i naufraghi dipinsero grosse strisce incrociate rossastre con l'anilina (e che presto sbiadirono per lasciare il posto a un indefinibile grigio), ma un telone pitturato con color rosso sangue e gettato sui resti della cabina che invece, in realtà, andò quasi completamente distrutta nell'urto.

Ma i particolari sbagliati (od omessi) non sono che un indice di tutta un'allegra confusione e approssimazione con cui nel film si sono mescolate le cose autentiche con quelle di fantasia: non per malafede da parte dei realizzatori, ma perché un po' tutti vittime probabilmente delle cosiddette « esigenze » produttive, che in un film di tanto impegno finanziario e con tutte le complicazioni che porta con sé una coproduzione « colossale », hanno finito per travolgere le migliori intenzioni e annacquare anche la forza di quel messaggio di fede nell'amicizia e nella solidarietà umana di fronte alle sciagure che pure era, e rimane in parte, la ragion d'essere più valida del film.

Paolo Gobetti

H2S

r.: Roberto Faenza - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Paramount.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. [75].

Nel momento in cui scriviamo *H2S* è ancora un film sotto sequestro, in attesa che i magistrati si pronuncino sul suo conto. Già questa circostanza è di per sé sintomatica e denuncia non pochi motivi di apprensione in chiunque abbia a cuore le sorti della libertà espressiva e un concetto di democrazia culturale che riposa sul convincimento che nessun film dovrebbe essere proibito agli spettatori maggiorenni. Lo stato di cattività in cui versa *H2S,* tuttavia, non può costringerci a confondere la valutazione critica del film con considerazioni, di indole più generale, attinenti all'esercizio dell'attività cinematografica e al confronto delle idee.

H2S è una sorta di prosieguo ideale di *Escalation,* a petto del quale tuttavia questo secondo film di Faenza si differenzia per un complesso di ambizioni che sono rapportabili al clima e alla tensione suscitati dai movimenti contestativi. Vi si narra di un paese immaginario, governato da un dittatore e popolato di individui spersonalizzati e soggiogati. Condizionamenti sottili e strumenti scientifico-tecnologici sono posti al servizio di una sistematica azione di annientamento della volontà umana. Qualsiasi tentativo di rivolta è condannato alla sconfitta e riassorbito, con le buone o le cattive. In questo regno totalitario capita un giovane, Tommaso, che si lascia accalappiare da un assistente del capo della comunità, il quale vagheggia un diverso regime ma, in realtà, pensa soltanto a sostituirsi al tiranno. Tommaso,

deluso e sottoposto a prove traumatiche, cerca di evadere, insieme ad una piacente fanciulla, Alice, e si rifugia in una baita, sulla montagna, al contatto con la natura. La parentesi con la ragazza sarà meno rosea del previsto: Alice è una specie di mantide omicida che, possessiva e cannibalesca, strumentalizza Tommaso e se ne disfà. Al poverino non resta che rientrare nell'ordine costituito e constatare che nel frattempo l'ex assistente del dittatore ha preso in pugno le redini del potere e tiranneggia la collettività mediante procedimenti di lavaggio del cervello e consimili congegni repressivi. Tommaso tenta invano di suicidarsi e, in mancanza di altra scappatoia, convola a nozze con la centenaria fondatrice del regno. In tal modo si spera di addomesticare le sue insofferenze, che accarezzano il progetto di ricorrere a una bomba risolutiva e giustiziera (ma la bomba non esplode; almeno non la si vede esplodere nel film, che si conclude con la cerimonia nuziale).

H2S è una favola, ma come ogni fiaba che si rispetti, pretende di essere meno astrusa e irrealistica delle apparenze. Faenza l'ha ordita con il gusto del paradosso e l'intenzione di trasformarla, cammin facendo, in un grottesco che rispecchiasse aspetti fondamentali e caratterizzanti della società neo-capitalistica. Egli si concede alla narrativa di anticipazione a sfondo sociologico che, con l'ausilio dell'iperbole, amplifica taluni dati del presente e li riproietta — ingigantiti — in un futuro immaginario, contemplato come stadio terminale di un processo di cui oggi si scorgono le allarmanti linee tendenziali. In altre parole, Faenza ripercorre gli itinerari tracciati da Huxley e Orwell, profeti di un'umanità alienata e disumanizzata sino al confine estremo dell'ipotizzabile. Naturalmente, i richiami culturali sono aggiornati e comprendono le influenze della lettura marcusiana, più orecchiata che rigorosamente filtrata. La visione di Faenza è catastrofica e non avremmo appunti da muoverle se scaturisse da una prefigurazione fondata su una lucida analisi del mondo moderno, della sua crisi ideologica e dei conflitti che lo agitano e lo dilaniano. Ma accade piuttosto che il pessimismo dell'autore derivi da uno schema che semplifica il groviglio delle contraddizioni sociali e lo riduce alle misure di astratte e inanimate entità, geometricamente giostrabili in un meccanico rapporto di causa ed effetto. L'ottica, insomma, non si svincola da una unidimensionalità che è stata ed è, di giorno in giorno, smentita dalla prassi che prova, ancora una volta, quanto la realtà sia più dialettica e provvista di intersecazioni dinamiche, risorse creative e capacità reattive rispetto alle enunciazioni totalizzanti. Quanto la realtà, pertanto, sia foriera di contrasti e drammi rispetto a una angolazione che vorrebbe essere tragica, ma si disvela soltanto patetica, lamentosa e infantile.

Che cosa si nasconda dietro l'immagine di un domani irreparabile, è lo stesso Faenza a mostrarlo, andando a ripescare la difesa di un individualismo improponibile in un'epoca in cui gli antagonismi più brucianti non si configurano sotto il profilo della incompatibilità endemica fra le categorie del collettivo e dell'individuale, come se in una pullulassero le insidie della irregimentazione e nell'altra le virtù di una autonomia sciolta dalla concretezza dei rapporti sociali e di produzione, destoricizzata. Confinandosi in questo ambito, Faenza si recinta all'interno di una stanca tradizione romantica che resiste sugli spalti di una falsa coscienza ideologica delle dissonanze che lacerano eppure vitalizzano l'assetto del nostro tempo, e scopre l'assenza di quei presupposti di scientificità che dovrebbero essere alla base di un'osservazione in sincronia con una cultura d'avanguardia. In breve, Faenza, per il tramite di un frettoloso raccordo marcusiano, si riconnette, riesumando le matrici di Huxley e Orwell, agli scrittori della fantascienza americana che, nella giusta preoccupazione circa l'avvenire, il cuore lo ancorano al passato e alla nostalgia di valori scaduti e comunque non riverificati criticamente nella loro essenza e nella loro concreta e precisa connotazione storica.

Di qui la debolezza sostanziale del film, il suo piegare l'inventiva nei repertori del luogo comune avveniristico-apocalittico, il suo didascalismo sempliciotto, risolto in un messaggio che non inquieta e non stimola lo spettatore ma lo induce o a incredulità o a rassegnarsi di fronte a una prospettiva pacificante, infine, per la sua linearità. Nondimeno, le qualità del regista non sono smentite dalla messa in scena di *H2S*, i cui momenti migliori risaltano negli scorci caricaturali, nelle cadenze ballettistiche che a tratti assume lo svolgimento, nella glaciale

rarefazione che pervade la favola e le dà un sapore metallico e un brivido ammonitore. Faenza sfrutta appieno il corredo luministico, scenografico e decorativo, a cui attinge, ma parimenti ne diminuisce la potenzialità espressiva. Ed è la banalità dell'assunto e dei personaggi a indebolire il patrimonio di ingegno che la regia racchiude e purtroppo disperde.

Mino Argentieri

THE MADWOMAN OF CHAILLOT (La pazza di Chaillot)

---

r.: Bryan Forbes - **s.:** dal lavoro teatrale «La folle de Chaillot» di Jean Giraudoux - **sc.:** Edward Anhalt - **ad.:** Maurice Valency - **f.** (Panavision, Technicolor): Claude Renoir, Burnett Guffey - **m.:** Michael J. Lewis - **scg.:** Ray Simm e Georges Petitot - **c.:** Rosine Delamare - **mo.:** Roger Dwyre - **int.:** Katherine Hepburn (contessa Aurelia), Charles Boyer (il mediatore), Claude Dauphin (dott. Jadin), Edith Evans (Josephine), John Gavin (il reverendo), Paul Henreid (il generale), Oscar Homolka (il commissario), Margaret Leighton (Constance), Giulietta Masina (Gabrielle), Nanette Newman (Irma), Richard Chamberlain (Roderick), Yul Brynner (il presidente), Fernand Gravey (sergente di polizia), Gerald Sim (Julius), Donald Pleasence (il cercatore), Danny Kaye (il cenciaiolo), Gordon Heath, Harriet Ariel, Catherine Berg, Henri Cogan, Christian Duvaleix, Jackie Farley, George Hilsdon, Sabine Lods, Gaston Palmer, Gilles Segal, Jacques Marin, Joellina Smajda, Henri Virlogeux - **p.:** Ely Landau, Anthony B. Unger per la Commonwealth United - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Dear-W.B.

Giraudoux, come Anouilh, è uno di quegli autori *datati,* carichi come sono di implicazioni alla moda, di *boutades* le più brillanti possibili, che facevano, ai loro verdi anni, impazzire di felicità le platee francesi ed europee in genere. I due commediografi hanno in comune il gusto del paradosso, della *verve* che deve per forza esserci, se no è la fine. Anche Cocteau faceva parte di questa necessità di estraniamento da una vera realtà (sia politica, sia spirituale, sia sociale) ma Cocteau ha una personalità troppo ricca e complessa, almeno in confronto ai due commediografi citati, per poter essere liquidato con poche frasi sbrigative: anzi, prima o poi il cinema di Cocteau bisognerà rivederlo e rileggerlo alla luce di segni mistificatori ed ambigui, oggi — più di dieci, quindici anni fa — non trascurati dalla critica.

La battuta felice e graziosa, vivida e spiritosissima, fa ovviamente passare in seconda linea i problemi che un autore di teatro dovrebbe avere a cuore. Ne « La folle de Chaillot », ad esempio, il primo industrialismo, coi suoi misfatti, le sue crudeltà, e la sua necessità *storica* — temi che la fotografia del momento aveva reso, tramite i suoi elementi migliori, in forme realistiche e critiche: vedi Hine, Riis, Atget — passano in secondo piano rispetto ad un individualismo anarchico e fine a se stesso che si ferma, appunto, alla soglia della bella frase, della parola che brilla, del concettino che incanta, dell'azione per l'azione, dell'avvenutra per l'avventura, dell'arte per l'arte.

Non abbiamo niente contro questo teatro — o questa letteratura, o questo cinema, o questa pittura — sennonché, ripetiamo, esso si porta dietro gli anni in cui è stato realizzato: gli anni '30, gli anni '40, e via dicendo. È un po' come rivedere adesso Vitrac: quella che allora era polemica oggi è una battuta pallida pallida, quella che ieri era autentica sostanza di simbolo oggi può parere un gracile gioco per iniziati... Inoltre, questo genere di teatro ha poche maniere per poter essere trasportato sullo schermo. Il testo, ovviamente, deve risaltare in tutta la sua intelligenza. Quel poco di azione, la si inventa. Si trovano degli ottimi attori, dei divi talvolta, e si affida loro il ruolo principale. Stavolta Katharine Hepburn ha fatto la parte del leone, e a buon diritto. La Hepburn è una grandissima attrice che è rimasta cara alle platee di mezzo mondo perché ha dei grossi numeri, perché è molto brava, e perché non ha incarnato unicamente quegli ideali divistici che sono passati di moda e che hanno travolto decine di attrici anziane quanto la Hepburn, e forse brave quanto lei. Solo che la Hepburn è *unica,* come dicono le cronachette spicciole. È unica per questo suo spirito di ribellione — anche nella vita privata —, di indipendenza, per quel suo coraggio nell'essere se stessa.

È logico che un personaggio come quello della *pazza* di Chaillot le stesse a pennello. Però nonostante tutto la Hepburn resta una diva, sia pure di impronta e di livello

particolari. Quei suoi *segni* interpretativi sono tanto tipici che diventano a volte di maniera: il tremare del mento, la lacrima che spunta sempre all'angolo dell'occhio arrossato, e che non cade mai, quei gesti di nervosismo e di disprezzo verso la mediocrità e la menzogna, l'ingiustizia e la volgarità. Un saggio di questo superiore istrionismo era stato offerto dall'attrice in *Il leone d'inverno,* altro esempio di *teatro filmato* da evitare assolutamente. Forbes tuttavia non s'è comportato come Harvey anche perché Forbes ha più sviluppato il senso del cinema, della situazione dinamica e del ritmo: con ciò non intendiamo che ha molto *movimento* ma che sa cosa è il cinema, mentre Harvey non lo sa, almeno a giudicare da quel film con la Hepburn. Ha puntato dunque sull'atmosfera dell'inizio del secolo e delle prime timide spinte verso una più approfondita coscienza sociale e politica. Ma il gusto della *belle époque* (dannata *belle époque*) gli ha preso la mano, il senso del colore, del bel saggio, del bel dialogo che cade al momento giusto, della bella interpretazione. Un edonismo — non *kitsch,* però — messo al servizio di un testo che avrebbe potuto essere più nobile e più denso proprio perché aveva tutti i titoli per esser tale. Comunque, non è una maniera gratuita e sterile e il film avrebbe meritato senza dubbio maggiore fortuna. Lo spettatore — e anche il critico, a volte — ha reazioni straordinarie davanti a vicende che produttori e registi pensavano fossero viste diversamente, avrebbero avuto un'accoglienza più affettuosa e decisa. La reticenza di fronte a questo film onesto, sarebbe veramente da studiare sotto il punto di vista sociologico. D'accordo: il film di Forbes non è un capo d'opera, ha molti limiti (dati dal testo, da un edonismo un po' compiaciuto, da una recitazione sempre sopra le righe, da una constatazione sociale presa così, un po' alla leggera, come del resto aveva fatto quel volpone del commediografo francese); però quei pochi giorni di prima visione, quelle seconde visioni in fretta tra un film e l'altro, sono veramente indice di una mediocrità di gusto degna di essere ricordata e sottolineata con forza.

Ci sono film che piacciono e film che non piacciono, d'accordo. Forbes ha voluto ricostruire un'epoca lontana tramite una sensibilità affettuosa e nostalgica, però il suo sforzo è caduto nell'indifferenza da parte del pubblico e di molta critica, come anche la fatica di Fourastié con l'interessantissimo *La banda Bonnot,* era sembrata un gesto inutile. Ma nel cinema niente capita senza una ragione. Non sta al critico di cinema studiare questi fenomeni: lo studio spetta allo psicologo ed al sociologo.

Per parte nostra possiamo dire che il teatro filmato non ha nessun limite se il regista sa ricavare da esso una sostanza di vita, una necessità di segni e significazioni. Dreyer con *Gertrud* non ha forse fatto un film che non ha niente del teatro? Eppure è a scena fissa, è tutto dialogo, le scene sono come quelle del teatro. E in fondo, Lumet, sempre guidando la eccezionale Katharine Hepburn, con *Il lungo viaggio verso la notte* si era limitato quasi a registrare scena per scena, proprio con un tono teatrale insistito, voluto e con una regia come l'avrebbe fatta un regista di teatro negli anni in cui O'Neil aveva scritto la sua commedia. (Lumet poi aveva fatto un capolavoro con *Il gruppo,* tutto letterario ma anche tutto *schermico:* un film che tanti critici dovrebbero rivedere.) E allora? Forbes non ha avuto il coraggio di fare completamente del teatro, quindi il suo stile nasce sotto l'impronta di una doppia ambiguità: quella tematica e quella formale. Anche la recitazione a volte risente di questa contraddizione. Tuttavia il film ha qualche sincerità di accento, non va trascurato, ce n'è di molto peggiori in giro, che piacciono anche ai supercritici.

Giuseppe Turroni

BARBAGIA (La società del malessere)

r.: Carlo Lizzani - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Paramount.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. [65].

I debiti che il cinema italiano ha contratto con la Sardegna nel corso di lunghi anni, che addirittura possono farsi risalire alla Deledda di *Cenere* portata sullo schermo con una ormai avvizzita Eleonora Duse timorosa del nuovo mezzo espressivo, sono molti e onorati solo in parte grazie all'impegno personale di pochissimi registi. Il

movente fu quasi sempre di natura scopertamente spettacolare, legato cioè alla realtà più esplosiva di quella terra: il banditismo. Ma se alcuni affrontarono il tema da un'angolazione sostanzialmente pretestuosa per trarne motivi narrativi a carattere prevalentemente avventuroso, altri calarono l'indagine nella realtà socio-economica sarda traendone accenti convincenti e non superficiali, da *Banditi a Orgosolo* di De Seta, a *Sequestro di persona* di Gianfranco Mingozzi; il primo con un'impronta d'autore più marcata che, mantenendo la vicenda nel rigore di un caso umano ed esemplare, indicava nel contempo la via giusta per capire meglio una certa situazione sclerotizzata da secoli e secoli d'immobilismo sociale. Così Piero Livi col suo *Pelle di bandito,* presentato lo scorso anno nell'ambito delle « tendenze del cinema italiano » alla Mostra di Venezia, ha cercato di fare un discorso meno superficiale traendo elementi e spunti da un'intima conoscenza della realtà descritta (Livi è sardo), ma purtuttavia diluendola in notazioni aneddotiche, o addirittura folcloristiche, che sostanzialmente hanno eluso il problema di fondo come in una sorta di pudore-timore che ha costituito un blocco narrativo di notevole peso.

La citazione del film di Livi ci serve per introdurre queste brevi note al film di Lizzani che ha come protagonista lo stesso personaggio: il bandito Graziano Mesina. Le cronache criminali dell'isola qualche anno fa erano piene delle gesta di questo fuorilegge, che non disdegnava atteggiamenti snobistici, in cui rientravano anche contatti con la stampa. È facile il rimando ad un altro grande fuorilegge dell'immediato dopoguerra, Salvatore Giuliano, di cui Francesco Rosi ha dato col suo film un'interpretazione cronachistica e corale ad un tempo con numerosi rimandi alla situazione storico-politica siciliana di allora. Al modello evidentemente si è ispirato il Lizzani di *Barbagia,* cercando anche lui il difficile connubio tra ambiente e personaggio, o, meglio, tra situazioni che determinano determinate conseguenze e psicologia di chi ne diventa l'interprete. Ne è un chiaro sintomo il fatto che il regista e gli sceneggiatori si sono liberamente ispirati al libro di Giuseppe Fiori « La società del malessere », un'acuta analisi della condizione sarda e delle sue tensioni, che nel film si riduce però ad una semplice struttura portante continuamente soffocata da un impianto narrativo decisamente spettacolare.

È il Lizzani che dopo tante prove discontinue, e alcune decisamente deludenti, trovò in *Svegliati e uccidi* (1966) la cifra per un racconto sciolto e pieno di tensione, che in parte ci ripropose in *Banditi a Milano* (1968), ed ora ci diluisce in ogni storia che desume dalla cronaca dei nostri giorni con sempre più stanca iterazione. Con qualche tonfo come il precedente *L'amante di Gramigna,* un'improbabile storia siculo-bulgara ove l'aggancio verghiano serve solo per far rimpiangere l'occasione perduta per narrare la « sofferenza » e la « passione » del padre del nostro verismo. Ma mentre in quest'ultimo film il personaggio si appoggiava sui *clichés* interpretativi di un Gian Maria Volontè — che pure andava fuori rigo più d'una volta, com'è suo costume — in *Barbagia* il richiamo di un sempre intenso Terence Hill è al genere western, alle cui cadenze il regista più volte fa esplicito richiamo.

Stando così le cose le sempre sottintese intenzioni del Lizzani — e si può risalire addirittura al suo primo film *Achtung Banditi!* (1951) per quanto riguarda i temi resistenziali — si vanificano in un preponderante ossequio allo spettacolo per lo spettacolo. Sotto la scorza delle belle sequenze ci dovrebbe essere l'atavica miseria di una terra aspra e matrigna, le connivenze delittuose fatte di omertà e di ricatti, un malinteso senso dell'onore che fa degenerare il nobile senso della « balentia », l'abigeato endemica piaga di un popolo di pastori, le nuove forme di industrializzazione del crimine sull'onda di un benessere circoscritto a pochi privilegiati, se non addirittura il richiamo ad errori storici come le leggi emanate dopo l'unità d'Italia da cui nacquero le « chiudende », cioè i pascoli recintati, invito sferzante per i nomadi pastori ad infrangere assurdi confini al libero pascolo. Tutto questo non c'è nel film di Lizzani: un'altra occasione perduta per un'analisi non superficiale ed evasiva di una società per tanti versi unica nella sua esemplarità.

È in sostanza il rapporto col pubblico che Lizzani — contraddicendosi rispetto ad un impegno personale dichiaratamente di sinistra — continua caparbiamente a mantenere in un modo artificioso, sostanzialmente conservatore e reazionario. Una « incoerenza » che si tira dietro fin dagli esordi

(una rilettura critica di *Achtung Banditi!* sarebbe sufficiente ad illuminare tutta una personalità) e di cui non riesce a sbarazzarsi, forse perché gli manca il coraggio (il talento? l'umiltà?) di aggredire la realtà con le mani nude, come ha fatto invece con disarmante ingenuità, ma con un risultato folgorante, l'esordiente Ansano Giannarelli nel suo *Sierra Maestra*: quando rompendo lo schema di un certo discorso sulla guerriglia in un paese latinoamericano, immette nella vicenda i problemi vivi, attuali, scottanti del luogo in cui gira la scena. La Sardegna, appunto: « Io penso che sia l'unica cosa a eliminare tutti questi caschi blu — dice il pastore intervistato — por su benessere d'esa Italia e d'esa Sardigna maggiormente. Che ci hanno sempre scarculau como de schiavosu, non che su Mexico, ma maggiormente più forte che su Mexico. Perché semosu troppo indunera che no semo sempre abbindolari da sar bigottosa, da sus prietes e da sar monzasas ».

Nedo Ivaldi

SENZA SAPERE NIENTE DI LEI

---

r.: Luigi Comencini - **s.:** Antonio Leonviola - **sc.:** L. Comencini, A. Leonviola, Raffaele La Capria, Suso Cecchi D'Amico, Leopoldo Machina - **f.** (Techniscope, Technicolor): Pasquale De Santis - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Franco Bottari - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Philippe Leroy (Brà), Paola Pitagora, (Cinzia), Sara Franchetti (Pia), Giorgio Piazza (Polli), Umberto D'Orsi (Dente), Silvano Tranquilli (Zeppegno), Graziella Galvani (Giovanna), Elisabetta Fanti (segretaria), Fabrizio Moresco (Orfeo), Franca Sciutto - **p.:** Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Cineriz.

Luigi Comencini è senza dubbio un autore discontinuo; nella sua attività troviamo però una linea stilistica asciutta e scarna che non dispiace ma che alla fine ci lascia sempre con la necessità, magari confusa e inconfessata di aver voluto vedere qualcosa di più, di aver pretesto che Comencini si sbilanciasse con maggior coraggio e fosse andato sino in fondo. Sarà per questa ragione — una vena assai prolifica — che il regista continua a fare molti film tra di loro assai diversi. Nel *Casanova*, che ha preceduto questo interessante *Senza sapere niente di lei*, il regista ricostruiva con esattezza e gusto il settecento veneziano; si era ispirato (abbastanza facilmente, è il caso di dire) alla pittura di Longhi, aveva dato uno spettacolo ricco di grazia: sempre però al limite tra l'interpretazione e la descrizione, tra la volontà di far molto e la paura di far troppo. Una reticenza tematica e stilistica guida sempre le fatiche di Comencini, in questo assai diverso dai registi delle ultime leve, anche quelli maggiormente guidati da un rivoluzionario e iconoclasta gusto del brutto, dello sbagliato, dell'imperfetto, del contestatario. Alludiamo a un regista, ad esempio, come Tinto Brass, il cui *Nerosubianco* era tutt'altro che da buttar via anche sotto l'aspetto dei contenuti. Non era un film fatuo e sciocco ma un film intenso anche se prolisso.

Comencini invece è molto bravo e qui sta probabilmente il suo limite. In *Casanova* è stato bravissimo proprio nell'eliminare il troppo, nel cercare un rapporto tra descrizione e formalismo, tra stile e rievocazione. Il film è piaciuto moltissimo. A noi ha fatto un po' rabbia. Si poteva, logicamente, fare molto di più. Questo noi rimproveriamo a Comencini. Del resto, è oramai il suo *modus* di essere nel cinema ed egli si comporta da diligente artigiano. Non conosce per esempio gli squilibri di Bolognini. È un artigiano serio. Potrebbe essere paragonato a certi registi di Hollywood.

Stavolta s'è cimentato col giallo-psicologico. Ora bisogna fare un certo discorso su questo genere che in Italia ha conosciuto scarse fortune, anche perché non ha avuto che molto raramente autori che l'abbiano nobilitato. Da noi, si dice, non si sanno far gialli, tanto meno quelli psicologici. È vero. Però Comencini l'ha fatto, con un tono risentito e implicante e gli si deve riconoscere una qualità: ha fatto recitare benissimo Paola Pitagora, un'attrice che avrebbe bisogno di guide serie e coscienziose per poter dare la dimostrazione del suo talento.

Perché dunque in Italia non si sanno far gialli? Perché non si sanno fare gialli psicologici? Una ragione può essere questa: la generazione che è venuta su nell'immediato secondo dopoguerra aveva il sacro terrore del cinema americano. Tutta una critica negava qualità d'arte a quei prodotti che pure erano eccezionali e ricchi di spunti sia sociali sia stilistici sia politici. Era una

critica di netta impostazione politica e quindi trascurava una maniera di far del cinema che pure stimolava il risentimento morale e la protesta civile e democratica.

Il Lang americano, dopo l'incisivo periodo della dimostrazione sociale, era trascurato, così il Billy Wilder delle commedie (erano dette sofisticate, con un grosso errore di prospettiva storica), così l'Huston non sempre *impegnato,* e via dicendo. In realtà quegli autori, da trame spesse volte banali, ricavate da libri gialli di mediocre levatura letteraria, sapevano costruire congegni perfetti, non solo perché erano fatti assai bene, ma perché rendevano la misura di uno stile, di un linguaggio che era la stessa condizione del personaggio nella sua società. Questa lezione sarebbe molto servita ai nostri registi. Infatti si è visto che in Francia è servita a molto. Chabrol senza Hitchcock non avrebbe potuto fare oggi quel bellissimo *Stephane,* che ci dà la tragedia borghese da un motivo futile, che qualsiasi fantasia appena appena passabile potrebbe inventare. Da una parte dunque abbiamo avuto questa resistenza al prodotto americano (roba commerciale, si diceva con disprezzo), dall'altro la nostra incapacità storica di uscire dal campanilismo, dal bozzettismo e dal qualunquismo.

Comencini è cresciuto in questa temperie intellettuale e dunque non ha avuto il tempo per pensare che anche il racconto giallo-psicologico poteva avere la sua importanza sul piano dell'interpretazione di un ambiente e di una società. Ma c'è anche questo. Il nostro paese si è industrializzato da poco, quindi una nuova borghesia si è affacciata alla ribalta ed ora questa borghesia vuole quel genere di racconti che prima erano, da noi, addirittura anacronistici. Qualcuno (Gora, per es.) li aveva già fatti, ma erano sembrati tentativi non degni di considerazione. Altri problemi sembravano più urgenti. E d'altra parte Antonioni, coi suoi risentimenti sempre un po' da giallo *(Cronaca di un amore)* era una voce troppo isolata, troppo difficile e aristocratica. Mancava un tessuto connettivo. Non bisogna poi dimenticare che Comencini — che pure avrebbe doti non comuni — non fa niente per alzarsi da un tono *medio.*

Senza sapere niente di lei, pur con le sue concessioni al romanzesco e alla trama un po' troppo elaborata, pur con la sua mancanza di sintesi, è un film piuttosto notevole e a veder nostro migliore del molto più fortunato *Casanova.* È più moderno, proprio come stile. Ricerca una interpretazione nelle cose, nei personaggi, nell'ambiente. Non arriva certo alla sintesi calibratissima di uno Chabrol, perché si perde in quelle dimensioni descrittive che sono il limite dei nostri registi di mezza età (cresciuti appunto in quella tal temperie) quando essi si mettono a descrivere l'ambiente della borghesia. Ma il film ha mordente, giustezza di toni, una recitazione — per noi... — decisamente buona, ha la misura di una realtà che finalmente anche il nostro cinema vede ambigua, contraddittoria, a doppia faccia.

Vedete, in un paese che ha avuto Pirandello e Svevo, è persino triste dire queste cose nel 1970. Ma il cinema arriva sempre in ritardo, deve prima fare i conti con una società molto arretrata ancora sul piano del costume. Quindi, quando si dice che una critica di parte ha in certo senso *bloccato* quei registi che venti anni fa avrebbero potuto cominciare a vedere la realtà in una dimensione più complessa, si rischia di sembrare, o di essere addirittura, reazionari; perché, infatti, quella critica seguiva i tempi e la nostra società aveva bisogno di ben altri esempi che quelli proposti in USA dal cinema di Wilder o di Minnelli. Dovevamo fare i conti con la fame, e quel cinema che chiameremo per amor di patria neorealista ci ha fatto vedere *fotograficamente* la miseria che la nostra borghesia con metodi fascisti si rifiutava di ammettere.

Ora questa miseria c'è ancora ma la società industriale è andata avanti e ha portato progresso nel costume e nella realtà. Il cinema segue queste istanze. Anche il cinema *medio.* Comencini è uno straordinario regista *medio* che sa anticipare certi temi e istanze. Per questo ho sempre pensato a lui come a qualcuno che avrebbe potuto dare molto di più.

Giuseppe Turroni

COME, QUANDO, PERCHE'

r.: Antonio Pietrangeli (terminato da Valerio Zurlini) - **s.:** A. Pietrangeli, Tullio Pinelli - **f.** (Eastmancolor): Mario Montuori - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Maurizio Chiari - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Danielle

Gaubert (Paola), Philippe Leroy (Marco), Horst Buchholz (Alberto), Elsa Albani (madre di Marco), Lilly Lembo (Lucy, la prostituta), Liana Orfei (sarta), Colette Descombes, Claudio Trionfi, Adalberto Rissetti - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Columbia-Ceiad.

L'ultima fatica del compianto Antonio Pietrangeli ci dimostra ancora una volta che la crisi del cinema è la crisi della società, la quale in un momento di (falso) benessere borghese ricerca le ragioni delle proprie contraddizioni, vere o false che siano.

Sta all'autentico artista trovare l'esatto centro da cui partono tali contraddizioni. Ad esempio, Fellini con *La dolce vita* ha anticipato diversi problemi. Infatti dieci anni fa il film non era stato capito, da parte della critica e da moltissima parte del pubblico. Aveva colpito il lato *piccante* della faccenda, mentre poi si sa che era un film castissimo. Ma la nostra società aveva residui fascisti e pseudo-moralistici da smaltire. Quindi il film aveva suscitato *scandalo.* Comunque il nostro discorso è chiaramente questo: il vero artista sa vedere a lume di intuizione ciò che uno studioso e un sociologo non sempre sanno carpire alla luce di studi, inchieste, resoconti.

Pietrangeli — come diversi registi del cinema italiano oggi sulla cinquantina — aveva dovuto fare i conti col fascismo, era stato tra gli iniziatori di un nuovo cinema, aveva egli stesso scritto di cinema, era molto bravo ma anche discontinuo. Gli era però sfuggito il senso *storico* della evoluzione della nostra società, del suo passaggio da uno stato ancora ottocentesco ad uno *choc* violento dovuto alla industrializzazione del nostro paese. Aveva in sé le contraddizioni che denunciava molto bene nei suoi film. Tanto è vero che alcuni dei suoi film migliori degli ultimi dieci anni *(Adua e le compagne*, *La visita*) recavano il segno di un arduo connubio tra una psicologia di stampo letterario-ottocentesco e le nuove condizioni del nostro paese: con una malinconia risentita e abbastanza segreta, per certa naturalezza dell'istinto, della personalità individuale, della psicologia femminile in crisi. *La visita* secondo noi era un film molto bello, proprio nel suo valore e calore di sintesi, in quel dire deciso, secco, perentorio, in quel contrasto tra bontà ed egoismo, tra ideale e materialismo gretto. Come si vede, una trafila da romanzo dell'800. Con questo non si vuole limitare affatto la personalità di Pietrangeli. Si dice semplicemente che egli era soprattutto acuto nell'indagare le psicologie femminili — secondo schemi di cultura già assimilata e in parte già esaurita — e nel portarle a un livello sociale di pregnante indagine ambientale. Ma con una nostalgia per il *nature* che lo tradiva, a volte, in trasalimenti addirittura romantici, e senza dubbio sentimentali. Simile in questo a Giuseppe De Santis, un regista che oggi fa ben poco, e che alle generazioni attuali dice forse pochissimo, ma che a noi che ora abbiamo quaranta anni ha insegnato un sacco di cose, l'amore per un certo cinema, quel buttare tutto dentro il calderone, la violenza, il fumettone, il romanzaccio, la protesta sociale, la convinzione politica, l'onestà, la serietà, l'impegno, quel mettersi allo sbaraglio, ingenuo, protestatario, convinto. Pietrangeli però aveva maggiore decisione e precisione intellettuale. Conosceva ciò che poteva dare. Ecco, secondo noi, il meglio l'ha dato in quei film semplici, severi, come *La visita,* che forse è il suo capolavoro ed è senza dubbio un film eccezionalmente pulito, onesto, acre nell'analisi di un mondo di provincia.

Stavolta Pietrangeli era alle prese col solito-triangolo-nella-società-bene. La nausea del matrimonio nella coppia agiata, l'architetto, e via dicendo: l'armamentario dei racconti che oramai si pubblicano sulle riviste, per donne e per uomini. Niente di speciale sotto l'aspetto dell'inventiva. Ma Pietrangeli era a una svolta della sua carriera. Sapeva che certi temi (quelli *nature* che tanto gli piacevano) hanno fatto il loro tempo. Germi ce l'ha dimostrato con *Serafino,* no? *Serafino* piace ai raffinatoni dei « Cahiers », ma come piace Bava. È l'Italia di ieri, l'Italia che scompare. Pietrangeli, intellettuale con convinzioni politiche ben precise, capiva tutto questo, ma sapeva anche che la crisi della famiglia borghese è un tema che va analizzato con profondità di mezzi, sia stilistici sia storici, con una precisa scelta di linguaggio (Antonioni), con una dimensione critica che deve andare molto al di là del frammento. È una intuizione nostra, piuttosto personale, ma pensavamo, vedendo quest'ultimo film di Pietrangeli — pregevole nel suo impegno di racconto e di for-

ma — a quel che aveva già dato cinquanta anni fa il teatro di Marco Praga sul tema della famiglia borghese, dell'adulterio, del compromesso sentimentale e morale.

D'accordo: l'intuizione resta lì ma intanto ci propone un raffronto tra uno stile che nel commediografo era nella *storia* del suo tempo, e che nel regista è nel *costume* del suo tempo. La differenza è ben visibile.

L'inutilità, il vuoto, il sogno di un ideale diverso, sono temi che tutti i registi giunti a una certa età e dopo certe esperienze si sentono di affrontare: da Fellini a Kazan. Anche Pietrangeli li ha affrontati ma il suo stile non ha fatto i conti con la mutata realtà del nostro paese. Come dire: Kazan, si sente ne *Il compromesso* che è un regista anziano, forse un po' sfiatato, con un mucchio di film sulle spalle, però si sente anche che è un regista che ha ancora molte cose da dire, e non gli si può negare una *visceralità* delle cose e della realtà veramente fuori del comune, una commozione umana che ha la freschezza di una sensibilità giovanile. Anche Fellini è il regista della crisi ma le sue implicazioni hanno sempre il brivido della *pietà,* magari narcisistica, comunque ricca di trasalimenti spirituali e sensibili. Pietrangeli pareva essersi inaridito, forse perché sentiva che la sua vena non poteva più estrinsecarla. Con ciò *Come, quando, perché* è un film degno del nostro interesse, ma non ha l'autenticità di molti film che l'hanno preceduto. La crisi del presonaggio, la crisi della società borghese, sono anche la crisi dell'intellettuale che è quello stesso personaggio e, volente o nolente, fa parte di quella determinata società. Bisogna rompere con tutto, per poter fare opera veramente autonoma. Kazan, con tutti i suoi pasticci ideologici, i suoi rifiuti, i suoi compromessi, è un narratore autentico.

Nel suo ultimo film ha espresso benissimo la crisi di un mondo. Meno bene, questa crisi è stata espressa da Pietrangeli anche se possiamo riconoscergli misura di racconto, serietà di toni, secchezza di accenti. Ma la nostra borghesia del Nord è ben difficile da rendere sullo schermo, così chiusa nella sua ambiguità, così aperta, per contro, nell'autolesionismo. Insomma, avrebbe bisogno — ora — di un altro Fellini, che è pur sempre il Balzac del nostro cinema (lo diciamo già ascoltando le rumorosissime risate che si leveranno davanti a questo confronto, ma Fellini ha dato veramente la nostra *commedia umana* negli ultimi venti ani, dalla provincia alla metropoli).

Pietrangeli poteva dare ancora di più? Certo, non era un artista esaurito. Il suo talento era ancora vivo.

Giuseppe Turroni

FEMINA RIDENS

r.: Piero Schivazappa - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. [72].

Le perversioni sessuali sono un'esca che il cinema mercantile lancia agli spettatori affinché abbocchino, sospinti verso l'amo da morbose curiosità e da aggrovigliati e inconfessati problemi di natura psichica. Anche il giovane Piero Schivazappa, autore di pregevoli documentari e di trasmissioni televisive, l'ha capito a volo e si è infilato nella corrente, dispiegando quella scaltrezza che sembra essere connaturata alle giovani generazioni, disposte a valersi dei temi sessuali per aprirsi un varco nei ranghi cinematografici. Più o meno la stessa cosa accadeva nel passato, anche se in luogo degli argomenti sessuali, diverso era il tessuto dei « generi » e dei filoni di maggior smercio. Intendiamoci: non abbiamo alcun pregiudizio nei confronti di una problematica che dal sesso risalga a una verifica e a una visione critica della realtà e che nel sesso veda la cartina di tornasole dei codici morali, delle strutture psicologiche, del costume, e della condotta individuale e collettiva così come si appalesa in un determinato contesto societario e storico-culturale. Abbiamo, però, ragione di diffidare nei riguardi di chi — sono molti, troppi — pesta nel mortaio del sesso per munirsi di salvacondotti che spianino la strada al successo commerciale e parimenti attribuiscano patentini di una spregiudicatezza più apparente che effettiva.

Schivazappa è fra questi, ma non gliene vogliamo poiché non gli fanno difetto garbo e ironia; requisiti che avrebbero dovuto almeno risparmiare al suo film le attenzioni e le noie avute dalla magistratura. *Femina ridens* ruota attorno a due

personaggi e a un'idea che ha il torto di essere stata dilatata rispetto alla sua misura ideale, che è quella di una novella. Un plutocrate, ipocrita e presidente di una istituzione che benefica i poveri, è afflitto da sadismo e tira un tranello a una graziosa fanciulla e la costringe a subire le conseguenze di una bizzarra e malata fantasia erotica. La vittima è tutt'altro che innocente e sprovveduta: la sa lunga, conquista e seduce l'oppressore e l'uccide, rivelandosi una regina della strategia sadica e una collezionatrice di « casi particolari » finiti tutti allo stesso modo. Dato il preambolo del film, che accenna al ruolo sociale del protagonista maschile e al suo filisteismo, sarà opportuno sgombrare il campo da ogni possibile malinteso: le implicazioni critiche si restringono proporzionalmente al progredire del racconto, il cui connotato più pertinente e qualificante risiede nel piacere di imbastire uno scherzo che si risolve nel meccanico ribaltamento della situazione a lungo descritta e nel rovesciamento delle parti. Non è molto, ma il poco che infarina e condisce Schivazappa lo impasta con l'abilità occorrente a confezionare un pulito e discreto prodotto di consumo e d'intrattenimento. La scrittura non lamenta sbavature e incertezze, ha lo smalto e la brillantenza degli « shorts » pubblicitari e si serve di un apparato scenografico che tende alla stilizzazione. *Escalation* docet, ma non fruttifica perché, scrostata la superficie di un umorismo che ridicolizza le pratiche a carattere sado-masochistico pur indugiandovi insistentemente, nel film di Schivazappa affiora una misoginia su cui pende il sospetto della più assoluta gratuità. Si direbbe che il regista abbia letto « L'assoluto naturale » di Parise e l'abbia privato delle motivazioni — per quanto discutibili e fumose, a dispetto della loro pretenziosità — che, bene o male, lo sorreggono sulla punta dei piedi.

Ed è proprio questa gratuità a segnare il limite invalicato di *Femina ridens,* in cui le malizie e gli artifizi del mestiere s'illuminano di una intelligenza espositiva che, per compiacere la platea, si presta a girare su se stessa e non colpisce e non graffia mai. La colpa principale l'addebitiamo alle condizioni produttive, al ricatto cui sono soggetti i cineasti — giovani e non più giovani — anche se la nostra simpatia va a quanti cercano, a prezzo di sacrifici, in un impegno creativo intransigente, la via d'uscita all'amore che li porta al cinema. Dunque, attendiamo Schivazappa, che di meriti ne ha conseguiti precedentemente, ad un'altra prova e vogliamo augurarci che questa riesca a svincolarsi dalla sempre nociva preoccupazione di mettere d'accordo il diavolo e l'acqua santa. Il diavolo, per essere chiari, è qui rappresentato dalla moda cui indulgono i mensili per uomini soli, gremiti di piccanterie tirate a lucido, e certa editoria indecisa fra il recupero di uno spirito libertino (decisamente fuori del nostro tempo, infognato nei ritmi e negli assilli della produttività programmata) e la pubblicizzazione di un erotismo sofisticato ad uso e consumo delle grandi masse e cioè coinvolto nel *kitsch,* in un estetismo cartellonistico. A scanso di equivoci e per non trovarci involontariamente al fianco dei puritani tutori dell'ordine e della morale, la pornografia non c'entra assolutamente, è un altro paio di maniche. Se ha una virtù, essa consiste nell'essere violenta e sconvolgente: il che non è lecito dire del film di Schivazappa, che rincorre le nuvole.

Mino Argentieri

libri

Diari e progetti di registi sovietici

Nove scenari di film compongono per la quasi totalità il volume di Aleksandr Dovženko *Jzbrannoe* (Opere scelte), edito a Mosca dalla Istkusstvo nel 1957. Si tratta di *Arsenal, Aerograd,* e *Ščors,* che coincidono col contenuto dei film omonimi del regista di *Zemlja* e *Mičurin*, ampiamente rielaborati dall'autore dopo l'uscita degli stessi film, e di altri che sono arrivati sullo schermo dopo la morte del regista, come è il caso di *Poema o more,* o che attendono ancora la realizzazione.

Mancano gli scenari di *Ivan,* di *Proščai, Amerika,* e i soggetti dei documentari del periodo bellico, perché inadatti alla pubblicazione o per espressa indicazione data a suo tempo da Dovženko.

Agli scenari vengono fatti seguire quattro brevi racconti di guerra, che non presentano particolare interesse letterario, ma, data la loro struttura, sembrano essere stati, prima, abbozzi di scenari per film.

Il denso volume è completato da tre saggi: *La via verso l'immagine* si occupa della figura di Mičurin nella interpretazione di Belov. *La cinematografia progressiva d'Italia,* scritto nel 1953, e dedicato specialmente a *Due soldi di speranza* di Castellani ed al *Cammino della speranza* di Germi, è di sincera considerazione per il neorealismo italiano. *La parola nello scenario del film artistico* (cioè del film a soggetto) tratta delle esperienze di composizione dei dialoghi. Il volume è chiuso da un discorso pronunciato da Dovženko nel 1955 al secondo congresso dell'Unione degli Scrittori dell'URSS.

La parte riguardante gli scenari quanto quella saggistica, sono dunque fondamentali per l'interpretazione e la conoscenza dell'opera del regista ucraino.

Voprosy Kinomontaža (Problemi del montaggio cinematografico, Mosca, 1961) di M.I. Romm contiene lezioni tenute dal regista alla Facoltà di Regìa dell'Istituto Cinematografico dell'URSS nell'autunno 1959.

Nella parte iniziale si accenna alla funzione del montaggio nella creazione del tempo e dello spazio cinematografici e al fatto che, malgrado i mutamenti avutisi nella tecnica registica negli ultimi venti anni, il montaggio conserva intatta la sua importanza nella organizzazione delle riprese, specialmente in quelle in esterno e di massa.

Il Romm espone successivamente alcune regole formali della tecnica del montaggio, e dedica la parte centrale del volume alla analisi degli elementi di montaggio in brani di opere letterarie come « La dama di picche » di Puškin e « Guerra e pace » di Tolstoj.

Nella esposizione della teoria del montaggio Romm segue il metodo e la impostazione delle lezioni di Eizenštejn, differenziandosene per la minore tecnicità della trattazione e per aver aggiunto una serie di osservazioni — di tipo però soprattutto empirico — sulle innovazioni imposte dalla cinematografia contemporanea. Un libro, sul piano didattico, di buon interesse.

In *O Kinoiskusstve* (Sull'arte cinematografica) di Sergej Jutkevič (Edizioni dell'Accademia delle Scienze dell'URSS, 1962) sono raccolti scritti del regista, in parte d'occasione, in parte significativi per l'attività di Jutkevič, allorché egli parla dei propri film.

Il primo, « Come divenni regista » (1946-1956) è di carattere autobiografico. « Un discorso che non fu pronunziato » (1933) è un discorso in cui lo Jutkevič incita i gresso degli scrittori sovietici: ma che condanna l'arte di avanguardia.

« Per una grande cinematografia » (1935) è un discorso in cui lo Jutkevic incita i cineasti a rivolgere l'attenzione soprattutto al presente dell'URSS e ad esprimere in primo luogo « il pathos delle nostre realizzazioni e delle nostre vittorie ».

« Conversazione sul montaggio cinefica » (1938-1945) è una rielaborazione di alcune conferenze che lo Jutkevič fece all'Accademia di Regia e all'Istituto di Cinematografia dell'URSS per illustrare la tesi che « la vera regìa non consiste nell'inventare effetti scenici, ma nel saper lavorare con gli attori ».

In « Conversazione sul montaggio cinematografico » (1932-1938) è una rielaborazione di alcune conferenze sulle norme tecniche del montaggio.

« Decifrazione della poesia » (1938) è una specie di diario sulla creazione dell'immagine di Lenin nel film *L'uomo col fucile*.

Nella « Lettera a un amico » (1940), sulla base del lavoro compiuto in una pellicola su Sverdlov, Jutkevič esprime le proprie idee sui film biografici e su quelli di storia della rivoluzione.

« Noi lo conoscevamo così » (1960) è la prefazione a una raccolta di scritti autobiografici di Eizenštejn. Lo Jutkevič alterna alle lodi ripetuti accenni agli « errori » e alle « contraddizioni » di Eizenštejn.

In « Griffith e i suoi attori » (1944) Jutkevič esalta il « valore umano » dei film del Griffith e la « verità delle passioni » nella recitazione dei suoi attori.

« Lettera al regista francese Jacques Tourneur » (1934) è una tirata sulla corruzione della cultura borghese in Francia.

« Incontri in Francia » (1946) è il diario del soggiorno di una delegazione sovietica a Cannes in occasione del Festival.

Anche « Cannes 1958 », in forma di diario, si occupa del festival di Cannes.

« La nuova scuola francese del cortometraggio » (1958) è un lungo saggio informativo sul « gruppo dei trenta », al quale augura una maggiore politicizzazione e un maggiore consolidamento.

« Bip, o la rinascita della pantomima » (1959) è dedicato al mimo Marcel Marceau.

« Un discorso che fu pronunziato » (1961) è il discorso tenuto a Parigi in occasione di una « Settimana del pensiero marxista », riguardante il realismo socialista nella cinematografia.

Stat'i, dnevniki Zamysly (Articoli, diari, progetti) di Dziga Vertov, a cura di S. Drobasenko (Mosca, Iskusstvo, 1966) è una raccolta preceduta da una lunga prefazione sulle concezioni teoriche del Vertov, e contenente commenti sui vari scritti, e una filmografia del regista. Viene opportunamente dopo il saggio di Nikolaj Abramov *(Dziga Vertov)* anche da « Bianco e Nero » divulgato in Italia, nel 1962. Riteniamo interessante riportare per i nostri lettori il sommario del volume, per la cui discussione lasciamo il compito ad altri studiosi.

I. Articoli

Pp. 45-49: « *Noi. Variante di un manifesto* » (1922). È un manifesto che respinge la cinematografia di finzione e indica come tema dei « kinok » la poesia delle macchine in movimento.

Pp. 49-50: « *Il quinto numero del Cineverità* » (1922). Parla delle circostanze che impediscono al Cineverità d'essere poesia e di ciò che si è fatto per dare ad esso una certa unità.

Pp. 50-58: « *I kinok. Un rivolgimento* » (1923). È un gruppo di frammenti di un libro progettato. Afferma che la funzione fondamentale del cinema è quella visiva e che la si deve liberare dai ritmi e dalle abitudini di « montaggio » dell'occhio umano.

Pp. 58-60: « *A proposito dell'organizzazione di una stazione cinematografica sperimentale* » (1923, inedito). È un abbozzo di rapporto all'Ente statale della cinematografia, per illustrare un progetto di costituzione di un centro di produzione di cronache e di cortometraggi pubblicitari.

Pp. 60-67: « *La pubblicità cinematografica* » (1923, inedito). È un abbozzo di articolo, che illustra i generi della pubblicità cinematografica (documentario, comico, poliziesco, ecc.), i modi di diffondere la pubblicità e l'utilità di un compromesso fra una cinematografia povera come quella del 1923 e le esigenze pubblicitarie delle grandi aziende.

Pp. 67-68: « *Importanza della cronaca* » (1923, inedito). È un breve riassunto di un discorso sulla cronaca come nuova arte rivoluzionaria.

P. 68: « *Il Cineverità* » (1923). È un trafiletto sull'importanza dell'ampliamento dell'attività del gruppo del « Cineverità ».

Pp. 68-69: « *"L'occhio del cinema"* » (1923, inedito). È un abbozzo di rapporto all'Ente statale della cinematografia sul progetto del film « L'occhio del cinema ».

Pp. 69-72: « *Importanza della cinematografia senza finzione* » (1923, inedito). È un sunto di un discorso, dedicato soprattutto alla tesi del carattere illustra-

tivo e non cinematografico dei film narrativi.

Pp. 72-73: « *L'occhio del cinema* » (1924). È un'illustrazione delle finalità politiche della progettata esalogia « L'occhio del cinema ».

Pp. 73-75: « *La nascita de "L'occhio del cinema"* » (1924, inedito). È un abbozzo di articolo, in parte autobiografico, in parte teorico, sulla nascita e sulle finalità del progetto de « L'occhio del cinema ».

Pp. 75-79: « *Il Cineverità* » (1924, inedito). È un riassunto di un rapporto di D. Vertov a un convegno dei « kinok ». Traccia la storia del movimento dei « kinok ».

Pp. 79-81: « *Il dramma artistico e "L'occhio del cinema"* » (1924, inedito). È il riassunto di un discorso sull'importanza del cinema-verità come termometro della realtà.

Pp. 81-82: « *L'essenziale ne "L'occhio del cinema"* » (1925). I « kinok » si propongono d'influire coi fatti sulla mentalità dei lavoratori.

Pp. 82-83: « *Ai kinok del meridione* » (1925, inedito). È una lettera di spiegazioni e raccomandazioni a un gruppo di dilettanti.

Pp. 84-86: « *Cineverità e radioverità* » (1925). Parla dell'importanza delle cronache cinematografiche e radiofoniche sul piano della propaganda politica, richiamandosi alle affermazioni di Lenin in proposito.

Pp. 86-87: « *In modo diverso sulla stessa cosa* » (1926, inedito). È la scaletta di un articolo, dedicato alla giustificazione della validità artistica dell'utilizzazione delle sequenze documentarie al di fuori del contesto in cui furono girate.

Pp. 87-89: « *Una fabbrica di fatti* » (1926). È un articolo sulla necessità dell'unificazione dell'attività dei documentaristi.

Pp. 89-104: « *"L'occhio del cinema"* » (1926). È un lungo commento teorico sulla preparazione e sugli scopi del film « L'occhio del cinema ».

Pp. 104-106: « *Sul film* L'undicesimo » (1928, inedito). È un riassunto di un discorso fatto dal Vertov in occasione di un dibattito sul film « L'undicesimo ».

Pp. 106-109: « L'uomo con la macchina da presa » (1928, inedito). È la scaletta di un articolo, inteso a spiegare l'assenza delle didascalie nel film *L'uomo con la macchina da presa.*

Pp. 109-115: « *Dal cineocchio al radioocchio* » (1929, inedito) È la scaletta di un articolo, in cui il Vertov illustra soprattutto la sua concezione del metodo del « cine-occhio » e la sua « teoria degli intervalli ».

Pp. 116-120: « *Dalla storia dei kinok* » (1929, inedito). È il riassunto di un discorso del Vertov.

Pp. 120-121: « *Lettera da Berlino* » (1929, inedito). È un'affermazione dell'indipendenza del movimento dei « kinok » dai lavori del Ruttmann.

Pp. 122-124: « *Risposte alle domande* » (1930, inedito). Rispondendo alle domande di una rivista, il Vertov riafferma la validità delle sue tesi dei primi anni post-rivoluzionari, pur attenuando la sua polemica contro il cinema di finzione.

Pp. 125-127: « *Discutiamo* Sinfonia del Donbass, *primo film sonoro degli Studi Ukrainfilm* » (1931). È un articolo sull'importanza di questo film dal punto di vista dello sviluppo della tecnica del suono.

Pp. 127-130: « *I primi passi* » (1931). Parla ancora dell'importanza della cronaca sonora.

Pp. 130-131: « *Come abbiamo fatto il film su Lenin* » (1934). È un'intervista rilasciata al termine della produzione di *Tre canzoni su Lenin.*

Pp. 131-133: « *Senza parole* » (1934). Parla del rapporto fra la colonna sonora e l'immagine in *Tre canzoni su Lenin.*

Pp. 133-137: « *Voglio comunicare la mia esperienza* » (1934, inedito). È un articolo sull'attività cinematografica dell'autore nel corso di quattordici anni.

Pp. 137-139: « Tre canzoni su Lenin *e l'occhio del cinema* » (1934, inedito). È il riassunto di un discorso introduttivo a un dibattito su *Tre canzoni su Lenin.*

Pp. 139-143: « *Il cineverità* » (1934). È un articolo sul rapporto fra il *Cineverità di Lenin* e *Tre canzoni su Lenin.*

Pp. 143-145: « *L'ultimo esperimento* » (1935). Parla di *Tre canzoni su Lenin* come conclusione di quindici anni di ricerche nel campo della cinematografia.

Pp. 145-150: « *Sull'organizzazione di un laboratorio artistico* » (1936, inedito). È la scaletta di un articolo sulla necessità di unificare l'attività nel campo del documentario.

Pp. 150-152: « *La verità sulla lotta degli eroi* » (1936). Parla delle cronache cine-

matografiche sovietiche sulla guerra civile in Spagna.

Pp. 152-154: « *In difesa della cronaca* » (1939, inedito). È la scaletta di un discorso sull'importanza del documentario.

Pp. 154-156: « *Sull'amore per l'uomo vivo* » (1958). Parla della validità della sua attività cinematografica negli anni '20 e '30.

II. Diari (pp. 163-267)

Sono annotazioni, quasi tutte inedite, risalenti al 1924, 1926, 1927, 1931, 1933, 1934, 1936-1945 e 1953. Parla dei suoi princìpi, dei suoi film, dei suoi progetti, di Majakovskij, degli intralci burocratici incontrati, specialmente negli ultimi decenni.

III. Progetti e soggetti proposti (pp. 271-306)

Sono quindici soggetti e abbozzi di sceneggiature, tutti inediti ad eccezione di « Una fanciulla suona il pianoforte », « Una galleria di ritratti cinematografici » e « La piccola Anja ». Quattro si riferiscono a film effettivamente girati *(L'undicesimo, L'uomo con la macchina da presa, Sinfonia del Donbass, Per te, fronte).*

Aleksandr Rodcenko di Leonid Volkov-Lannit (Iskusstvo, Mosca, 1968) è dedicato all'opera grafica, fotografica e di *designer,* di Rodcenko, che fu anche collaboratore dei film di Dziga Vertov, e fece le *affiches* di famosi film sovietici, anche di Eizenštejn. È molto ricca la parte illustrativa, dove lo vediamo in una fotografia, accanto a Majakovskij, Šostakovič, e Mejerchol'd. Il libro contiene suoi fotomontaggi, numerose foto di Majakovskij e di Dovženko, Tret'jakov, Aseev, Stepanova, Brik, Šklovskij, nonché di altri « protagonisti » dell'avanguardia sovietica degli anni venti.

Concludiamo la rassegna di libri sovietici con *Eizenštejn* di R.N. Jurenev (Mosca, 1962). Anche qui si tratta della rielaborazione di lezioni tenute all'Istituto di Cinematografia dell'URSS. Le dimensioni ridotte del testo e l'intento didattico non consentono evidentemente un approfondimento di tutta la complessa attività di Eizenštejn; ma si tratta di un lavoro nell'insieme equilibrato e utile, anche se lo Jurenev ha qualche insistenza nel mettere in guardia contro le « intemperanze » teoriche di Eizenštejn: forse residuo di una presa di posizione favorita dall'epoca stalinista, contro il così detto « formalismo » e l'« avanguardia », che, come abbiamo visto, trascinò anche Jutkevič.

Mario Verdone

Pubblicazioni ungheresi

Già nel 1962 (n. 11 di *Bianco e Nero)* ci eravamo occupati dell'attività storico-critica di Istvan Nemeskürty, recensendo il suo *Dal cinematografo all'arte del film - Storia dell'estetica cinematografica ungherese (1907-1930).* Vogliamo ora segnalare altre pubblicazioni che comprovano la continuità della sua ricerca, anche se impegnato nella pratica attività di produzione.

A meseautò utasai (I passeggeri dell'automobile delle fiabe) è la seconda parte della *Storia dell'estetica cinematografica ungherese,* e va dal 1930 al 1948.

La prima parte di questo volume è dedicata agli anni trenta ed esamina il cinema come industria, come arte, nell'attività letteraria ed estetica concernente il film. L'autore parla dei cinegiornali, delle riviste letterarie, dei quotidiani e dei libri che si occupano di cinema. La stessa ripartizione è seguita nella seconda parte, dedicata agli « *anni di guerra* ».

La terza parte si intitola: « *Dalla liberazione alla statizzazione* » e studia i film, i registi, la letteratura cinematografica, la critica, con uno speciale capitolo su Béla Balázs.

Completano l'opera «*Sguardo al di fuori*», con notizie e dati riguardanti l'epoca del film sonoro, le società produttrici, i registi, i film dalla liberazione al 1948, la stampa.

Nel 1965 Nemeskürty ha pubblicato per Gondolat Kiado (Budapest) una storia del film ungherese: *A mayar Film története* (1912-1963).

Nei primi capitoli prende in esame il cinema del « caffè »: un'attrazione, cioè dei caffè di Budapest agli inizi del novecento, spesso servita dai... camerieri, che sono anche i primi operatori. Ma il pubblico cresce sensibilmente, e si è costretti a limitarne l'accesso facendo pagare il biglietto di entrata: e nasce la sala cinematografica.

All'Urania si danno spettacoli scientifici. Si costruiscono i cinematografi e nel 1910

Budapest può contare su 26.332 posti a sedere. Nasce la Hunnia nel 1911, ma è subito da registrare il suo fallimento. Il 14 ottobre 1912 è una data importante nella storia del cinema magiaro. In quel giorno fu proiettato il primo lungometraggio ungherese, che può essere considerato anche il primo film d'arte: si tratta di *Ma es holnaya* (Oggi e domani) di Mikaly Kertesz, cioè Michael Curtiz.

Il capitolo *A mayar némafilm fenykora* (1915-1918) rievoca l'età gloriosa del cinema muto ungherese. È l'epoca bellica e non arrivano film. Il cinema ungherese cresce. Nel 1915 si realizzavano 26 film, 47 nel 1916, 75 nel 1917, 102 nel 1918. I giornali chiamano Budapest « la città del cinema »: dappertutto si fanno film. Attori aristocratici partecipano anche nei ruoli più modesti. Sono da ricordare *I bambini prestati* di Mihaly Kertesz e *L'uomo di trecento anni* di Alavar Fadar.

La buona letteratura contemporanea ha influenza, almeno fino all'epoca di Bela Kuhn, e sono portate sullo schermo opere di Ferenc Molnar come *I ragazzi della via Paal* (regista B. Balogh), di Sandor Brady, di Imre Földer, Ferenc Herczeg, Frigyes Karinthy, Zoltan Ambrus, Gyula Csermely, Menyhert Lengyel, Arpad Parztor, Mihaly Babits, Lajos Biro, Viktor Rakosy. Tra i registi, Kertesz, Balogh, Korda. Molnar dichiara: « il cinema è l'arte del futuro ». Tra gli autori stranieri ridotti per lo schermo sono anche Matilde Serao *(Addio amore)*, Daudet, Bourget, Dostojevskij, Gorky, Tolstoi, Wilde, Ohnet, E. Glyn.

Un interessante capitolo è dedicato all'« *Arte cinematografica ungherese durante la repubblica di Bela Kuhn* » e « *Silenzio di morte* » (1920-129) è il capitolo dell'epoca successiva: titolo, questo, anche del primo film dopo la sconfitta, e simbolo di un'epoca in cui tutti i registi lasciano Budapest per Vienna, Londra o altre capitali.

Segue, anche in Ungheria, un periodo di « telefoni bianchi »: sono i film che poi lo stesso De Sica rifarà in Italia con *Teresa Venerdì* (da Ladislav Vajda) e *Maddalena zero in condotta*. In quest'epoca si impongono anche Pal Fejos con *Sonnenstrahl* (Un bel raggio di sole, 1934), Viktor Gertler, Istvan Szekely, e un attore ebreo, che emigrerà in U.S.A.: Gyula Kabos. Ma, avverte un altro capitolo, « *Le armi stanno dietro la musa* » (1939-1944), e si parlerà di guerra, problemi, e risultati, mentre si affermano un De Sica ungherese, Pal Javor, e Geda Radvany, e Istvan Szots con *Emberek a havason* (Uomini della montagna, 1942).

Segue la cronistoria degli ultimi anni dell'industria cinematografica privata, con l'affermazione nel 1947 di *Valahol Europaban* (Qualche parte in Europa) scritto da Béla Balázs e realizzato da Geza Radvanyi, e l'esame della cinematografia ungherese dal 1948 al 1958, tutto orientata contro il « passato », influenzata dal neorealismo: *Un palmo di terra* di Frigyes Ban, *Carosello* di Zoltan Fabri, *Libera uscita* di Imre Feher, *Anni insonni* di Felix Mariassy.

Il volume, che si chiude con un esame della situazione all'inizio degli anni sessanta, cui segue una appendice filmografica, risulta fondamentale per la storia del cinema magiaro. Ha avuto già, a Budapest, una edizione inglese (Corvina Press, 1968): *World and Image, History of the Ungarian Cinema.*

Per le edizioni Gondolat, Istvan Nemeskürty ha pubblicato anche una serie di saggi critici sul cinema non ungherese: *A Filmmüvérszet magykorusaga* (1966). Sono studi sul cinema italiano (De Sica, Visconti, Germi, Antonioni, Fellini), sui russi (Romm, Chejfic e Čuchraj), sugli americani Wilder e Kramer, sul tedesco Staudte, sui francesi Tati, Resnais, Truffaut, sui polacchi Munk e Wajda, sull'inglese Richardson.

M. V.

Cataloghi

La « Piccola Biblioteca Einaudi » ha pubblicato due cataloghi che meritano segnalazione: *Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata,* che intende offrire una scelta di volumi indispensabili in una biblioteca, comprende cinquemila titoli e ha una speciale sezione (da p. 296 a p. 300) dedicata al cinema. Vi sono indicate quaranta opere edite in Italia riguardanti la « storia generale », le « cinematografie nazionali », « memorie e testimonianze », « estetica del cinema », « teoria e tecnica del film », « cinema e società »: dati

e riferimenti preziosi per ogni biblioteca di cine-club.

Dizionario del cinema italiano 1945-1969 di Gianni Rondolino è un utile repertorio di registi, produttori, attori, tecnici italiani impegnati nella produzione dal dopoguerra in poi. La scelta è abbondante (milleduecento voci complessive) ma non è detto che qualche esclusione non debba essere lamentata: i « soli documentaristi », ad esempio, e tra questi Francesco Pasinetti deceduto nel 1948. D'altronde l'autore, non nuovo a lavori di questo tipo, non l'avrà fatto per dimenticanza, ma piuttosto per selezione in base a criteri di cui egli ha valutato meditamente la opportunità. Lessici di questo genere, ovviamente debitori a quelli precedentemente apparsi *(Enciclopedia dello Spettacolo, Filmlexicon degli autori e delle opere)* sono utili ed è indispensabile che vengano pubblicati periodicamente, per un aggiornamento continuo dei dati a disposizione. Naturalmente le schede nuove si accumulano vertiginosamente: si veda il dizionario dei registi italiani in attività pubblicato a puntate nei mesi scorsi dal « Giornale dello Spettacolo » che già registra, da solo, trecento realizzatori, e che sarà un buon punto di riferimento per qualsiasi dizionario futuro.

M. V.

Sergej Eisenstein... und fand sich berühmt, Econ Verlag, Vienna/Düsseldorf, 1968, pp. 466. DM 20.

Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Seven Seas Books, Berlino, 1969, pp. 358, ill. DM 4.

Eizenštejn non fu soltanto uno dei più grandi teorici della storia del cinema, ma seppe anche tradurre in pratica le sue teorie. Tanto più significativa è la pubblicazione delle sue memorie (« Note e pensieri del grande rivoluzionario dell'arte cinematografica », dice il sottotitolo). Nell'introduzione il regista Jutkevič dice che Eizenstein aveva una enorme cultura, « ma per štejn aveva una enorme cultura. Scrisse una volta: ho pochissimo tempo, non conosco molti autori drammatici... ». Jutkevič vede in lui non solo un nuovo tipo di regista, ma la figura di un regista pedagogo e scienziato. Un uomo con grande capacità di entusiasmo « con difetti e qualità come tutti », che si poteva considerare uno dei più interessanti tra tutti gli uomini di cultura. I suoi incontri con gli artisti del suo tempo, che spesso ritrae ironicamente, i suoi scontri, talvolta sarcastici, con la cultura del mondo occidentale, lasciano tuttavia intravvedere sempre l'artista che non poteva vivere senza l'occidente. Naturalmente nella sua vita c'erano più « tragedie » di quella narrata qui, cioè il naufragio del progetto *Que viva Mexico!*, il film che ancora percorre i cinema di tutto il mondo in frammenti orrendamente mutilati. Come si giunse alla tragedia americana (e messicana) lo narra il libro di Montagu. Eizenštejn ne conservò amarezza verso gli Stati Uniti, ma Montagu ritrae freddamente e senza patetismi l'avvenimento come la tragedia di un uomo che per le sue convinzioni politiche e di fronte alla goffaggine del comportamento affaristico era a priori deluso della Fabbrica dei Sogni di Hollywood.

A questo proposito l'autore racconta che un produttore americano era entusiasta della *Corazzata Potemkin* e pensava che Eizenštejn poteva fare negli Stati Uniti qualcosa di simile, ma con Ronald Colman; allora ci sentiamo nei panni di Eizenštejn. Che un artista così impegnato politicamente, e per di più a sinistra, non potesse raggiungere un tale grosso obiettivo, doveva esser chiaro fin dall'inizio. In un altro libro inglese, *Signs and Meaning in the Cinema*, l'autore Peter Wollen lo dice chiaramente. *With Eisenstein in Hollywood*, pubblicato a Berlino in lingua inglese, è un libro importante. Il suo maggior pregio sta nella grossa appendice in cui sono stampate per la prima volta nel testo originale le sceneggiature di « Sutter's Gold » e « An American Tragedy ».

Werner Zurbuch

Caro « Bianco e Nero »,

in un momento così drammatico della vita italiana è opportuno, secondo me, avere i nervi saldi, credere nel valore del confronto delle idee, insomma contrapporre un dibattito razionale e sereno alla tentazione delle soluzioni autoritarie imposte dal fanatismo ideologico, non meno disastrose e repressive di quelle che si vogliono combattere. Nell'orticello del cinema, i casi della Mostra di Venezia confermano che la ricetta della violenza, applicata da scriteriati agitatori di professione, porterebbe (avrebbe portato, porterà) alla morte nonché alla salute della Grande Malata.

La Mostra si avvierebbe al sepolcro il giorno in cui non svolgesse, o svolgesse troppo male, la sua funzione primaria: che è quella, assolta in modo più rigoroso nei confronti di altri festival, di far conoscere l'esistenza di film di qualità, soprattutto provenienti da paesi periferici, che senza una tribuna internazionale di alto prestigio non avrebbero modo di entrare in circolazione. Ricordiamo tutti molto bene il disappunto con cui i rappresentanti di certe cinematografie minori hanno accolto la contestazione. Essi avvertivano con esattezza che la contestazione forsennata sacrificava al mito di una Mostra totalmente politicizzata nei suoi contenuti e nelle sue strutture l'ideale d'una rassegna artistica ideologicamente abbastanza elastica da offrire un panorama ricco e vario dei modi in cui si esprime il cinema nel momento di transizione che esso attraversa. È proprio per testimoniare i suoi valori, e dunque contribuire a un processo di conoscenza culturale, che i festival devono continuare a esistere, sia pure riorganizzati in maniera da caratterizzarsi sempre meglio.

Dopo il gran parlare e scrivere e manganellare che si è fatto su Venezia, una cosa sola è emersa con chiarezza: la pittoresca confusione di idee dei cineasti e l'esplicita, per certi versi repellente, mancanza di volontà politica dei partiti. Le spesso infantili velleità dei primi e gli estenuanti rinvii dei secondi, l'irresponsabilità degli uni e degli altri, sono un'ennesima conferma dell'impossibilità, nel caos all'italiana che ci travolge, di condurre un discorso coerente e costruttivo sulla fisionomia della nuova Venezia. Finché non sapremo come e dove finirà l'Italia, come e dove finirà il cinema, discutere su Venezia equivale a becchettarsi sul sesso degli angeli. D'altra parte è ovvio che l'Italia e il cinema finiranno là dove anche noi li avremo portati. Perciò, per quel poco che mi riguarda, parlando come umile manovale della critica, io mi pongo un unico traguardo: battere e ribattere il chiodo della funzione di Venezia, trampolino di lancio d'un cinema che insieme al gusto artistico sviluppi la coscienza dei problemi contemporanei, aiuti il pubblico a sentirsi protagonista del proprio tempo ma anche lo induca, grazie all'invenzione poetica, a decantarlo d'ogni scoria comiziesca e a cogliere i valori umani universali insiti in uno spettacolo d'autore. Come invidio la fede di Santa Teresa del Bambin Gesù, così invidio la bella sicurezza di quanti si dicono certi che rivoluzionando la struttura di Venezia la mostra svolgerebbe alla perfezione questa funzione. In realtà nessuna riforma di struttura ha mai rappresentato il toccasana. L'importante, per me, è che esse siano dettate da un'autentica volontà culturale, cioè anticlassista e antimercantile, il che non avverrebbe se dessimo ascolto alle proposte di quanti in questi anni hanno più alzato la voce, per degradare il cinema a rozzo stru-

mento di propaganda o per ribadirne il carattere di macchina-arraffaquattrini. Se in Italia c'è ancora qualcuno che concorda nel credere che la cultura è un servizio razionale, svolto dalla collettività per la collettività al fine di elaborare un'idea del mondo, non dovrebbe essere difficile organizzare le cose veneziane in modo da vedere nel cinema uno dei momenti più interessanti del processo conoscitivo, compiuto attraverso un certo numero di personalità creatrici. Il dato fondamentale consiste a questo punto nello spazio concesso alla critica per la valutazione del prodotto. La prova concreta della serietà di qualsiasi riforma sta nella selezione dei film e nei modi e nei tempi offerti alla critica per comprenderli prima ancora che giudicarli. Lasciando a Cannes e a Berlino l'onere di scegliere i film con i criteri cari ai produttori e ai politici, Venezia dovrebbe adottare il sistema della doppia selezione: voglio dire che la commissione veneziana, composta a rotazione di critici internazionali, dovrebbe compiere la sua scelta soltanto tra i film indicatile dai critici dei singoli paesi. E' verissimo che, compiendo le scelte di primo grado attraverso referendum fra i critici, certi film controcorrente, in certi casi i più importanti, verrebbero dimenticati, ma per ovviare all'inconveniente si potrebbe studiare il modo di ottenere da questi referendum indicazioni rapportate al volume della produzione nazionale. E poi, la commissione veneziana sarebbe sempre libera di invitare chi vuole nella sezione informativa. Scelti i film, si tratta di mettere la critica presente a Venezia in condizione di vederli con serietà, e di scriverne con serietà, dopo averli seriamente dibattuti con gli autori e seriamente collocati nel loro contesto storico, culturale, politico, sociologico, economico. L'esperienza veneziana di molti critici è catastrofica. Lasciamo perdere gli inviati dei quotidiani, costretti (dai loro giornali, a torto o a ragione convinti che il film è un prodotto da baraccone, da sbrigare sui due piedi) a essudare, anzi a pisciare giudizi all'angolo del telex. I critici dotti, gli esegeti del piano-sequenza, i topi di cineteca non stanno certo meglio, privi di strumenti per un'analisi approfondita, mescolati a un pubblico che usa gli applausi e i fischi come mezzi intimidatorii. Dunque è per lo meno grottesco sottolineare il carattere culturale della Mostra se non si mette la critica in condizione di giudicare i film come fatti di cultura.

Detto questo, aggiungo che Venezia dovrebbe farsi promotrice, in un periodo dell'anno diverso da quello della mostra grande, di un festival nazionale del cinema italiano, sull'esempio di quanto si fa in paesi come l'Ungheria e la Jugoslavia. Non è necessario che esso si svolga al Lido: l'importante è che sia la Biennale a organizzarlo, sviluppando l'idea lanciata nella trentesima edizione col ciclo sulle tendenze del cinema italiano. In tal modo la Biennale affermerebbe le proprie ragioni istituzionali con un più largo raggio di azione e alleggerirebbe l'elefantiaco programma della Mostra. Ma qui mi fermo: ho la sensazione che qualsiasi proposta, qualsiasi suggerimento avanzato disinteressatamente con l'unico scopo di giovare al cinema sia destinato a rimbalzare nel vuoto finché il cinema e Venezia restano ambigui campi di gioco per una lotta di potere fra gruppi politici disposti a qualsiasi compromesso. Sono così sfiduciato che mi chiedo se valga la pena di continuare a pestare acqua in laguna...

Giovanni Grazzini

Caro « Bianco e Nero »,

la politica culturale di un cinema militante appoggia particolari iniziative che si muovono nelle contraddizioni del Sistema. Ad esempio: il credito di favore per le cooperative (moltiplicare i gruppi consorziati e puntare ad un meccanismo di sovvenzioni per quanto possibile automatico); revisione delle bardature legislative (sistema delle licenze, censure, regolamenti di Pubblica Sicurezza ecc.); sollecitare il noleggio di Stato ed aiutare con minimi garantiti la produzione di film controcorrente e a favorire l'esordio di giovani, scartando un metodo selettivo che consente di operare censure sulla sceneggiatura e di legittimare interferenze in merito al contenuto ideologico dei film; circuito di sale costituito da un consorzio nazio-

nale dei locali cinematografici di proprietà comunale, ora spesso dati in gestione privata; un'iniziativa che inviti il noleggio regionale a consorziarsi in modo da impiantare la struttura di vendita dell'Ente statale (senza lo spreco di una rete diretta di agenzie di vendita); riforma dello statuto della Biennale veneziana; un organismo che provveda ad una distribuzione nazionale dei film presentati e magari rifiutati dal circuito commerciale. E via di questo passo.

Il lavoro sulle infrastrutture del Sistema va portato avanti, *ma senza illusioni*. Consideriamo due esempi presi dai dibattiti in corso sulla politica culturale del movimento operaio. Prendete il caso delle mostre cinematografiche. La modifica dello statuto della Biennale, il collegamento organico con associazioni culturali del cinema e le organizzazioni popolari, il potere culturale allargato dalla cerchia delle correnti del partito di maggioranza ad altre forze politiche parlamentari, i film non accatastati alla rinfusa, ecc., perché no? Ma che passo avanti politico faremo? Guardiamo senza illusioni a queste modifiche: si va dal potere del partito di maggioranza al potere parlamentare-sindacale: la « nuova maggioranza », locale e nazionale, inclusiva di quel partito comunista proposto al governo da Amendola. *E tuttavia non buttiamo via il bambino insieme all'acqua sporca*: appoggiamo la Mostra e le necessarie modifiche, a patto che non ci si attenda di più che la circolazione di film che altrimenti nessuno vedrebbe, che nessun distributore avrebbe preso in considerazione (da *Prima carica al macete* a *Umano, non umano*). Il grave sarebbe credere che una Mostra possa modificarsi sino a prefigurare un mirabolante porto franco del potere rivoluzionario. La rassegna veneziana, per esempio, è quello che è il sistema nella sua intersecazione di emblemi: la Callas più Pasolini uno e trino, più Sanjinés più *Emmanuelle* più *Sai cosa faceva Stalin alle donne?* più i film giapponesi dello Zengákuren. E Pesaro? All'assemblea dei partecipanti alla Mostra di Pesaro venne proposto un documento politico che fissava su una nuova base il lavoro del comitato ordinatore della Mostra. La assemblea accolse il documento. Si tratta dunque di verificare se vi sia stato o no adempimento nella direzione indicata (come, per es., ha funzionato la macchinosa tripartizione in comitato ordinatore, comitato degli Enti, comitato organizzativo-tecnico operante a Roma?), ma senza mitizzare la piattaforma pesarese, come invece si fa proclamando che la « gestione democratica della mostra significa renderla proprietà collettiva di tutti coloro che tentano un uso eversivo del cinema » (dal documento di un gruppo di giovani pesaresi aderenti al Movimento Studentesco). Le nozze coi fichi secchi: gestione « rivoluzionaria » di un organismo finanziato e governato dal Ministero del Turismo e Spettacolo, dall'Amministrazione Comunale (diretta dal partito comunista e dal partito socialista, con un sindaco comunista), dall'Amministrazione Provinciale (presidente un socialista), dall'Ente Provinciale del Turismo (presidente un socialista), dall'Azienda Autonoma di Soggiorno (in mano del maggior partito di governo, la Democrazia Cristiana), dalla Camera di Commercio (borghesi di destra). L'insieme è controllato dal Prefetto, ossia Governo e Potere. Allora puntiamo sulla chiusura della Mostra? Per niente: giova ancora impegnarsi per ricavare il massimo di spazio aperto in questa situazione, specialmente come punto di incontro e di propagazione di un cinema politico (una mostra-laboratorio, o seminario: meno film, scegliendo oculatamente, e un massimo di documentazione intorno ad ogni film proiettato).

Il secondo esempio di politica culturale riguarda i ragionamenti intorno ai rapporti tra Stato e cinema. Secondo alcune forze politiche, il controllo pubblico, il « servizio pubblico » sarebbero in grado di distinguere tra « cinema culturale nobile » e « cinema culturale ignobile », concentrando l'impegno finanziario nei confronti di un « cinema come servizio pubblico », privilegiando il cinema « come mezzo di espressione artistica », fissando « una nuova gerarchia di valori ». Sicché puntano « sull'aiuto ai film di qualità nei quali risiede il futuro del cinema » e pongono come « fulcro della nuova politica cinematografica la impresa cinematografica pubblica ». Parlando tra adulti, si sa che, prese in se stesse, queste sono proposizioni oratorie: come se lo *Stato del catale* fosse neutro o potesse riempirsi

di contenuti eversivi in un gioco pacifico di tiramolla: lo « Stato di tutto il popolo », fraudolentemente esautorato dai monopoli e dal commercio, ora da restaurare nei suoi diritti nazional-popolari codificati negli articoli della Costituzione. A chi la delega del compito di giudicare quali siano le « autentiche forze culturali », da sostenere poi con l'intervento pubblico? Naturalmente, la delega del giudizio viene assunta dalla combinazione «equilibrata» delle forze vecchie e delle forze nuove che aggiornano il sistema nella politica di inserimento: le commissioni corporative, le associazioni degli autori e dei critici (in gran maggioranza conservatori), i burocrati delle amministrazioni, anche popolari: questi i garanti che distribuiranno i favori dell'intervento pubblico. Sappiamo, dunque, che i soldi ai film di pregio non garantiscono la scelta cosidetta « culturale, artistica, equanime ». *E tuttavia un cinema militante non si nasconde dietro il polverone di una pruderie piccolo-borghese.* Poniamo che la prossima legge del cinema, concordata tra la sinistra democristiana e i partiti della sinistra tradizionale italiana, predisponga tre miliardi all'anno per un « cinema culturale, d'autore, di ricerca ». Lasceremo che i tre o quattro gruppi consolidati s'accaparrino il finanziamento? Perché non sfruttare gli strumenti offerti parzialmente dal sistema rivoltandoli contro il potere (moltiplicando i gruppi di azione cinematografica)? Replica qualcuno: i soldi vadano alle organizzazioni, ai gruppi, alle cooperative, al le iniziative antagoniste « democraticamente controllabili e verificabili ». Non sono, si aggiunge, i film e quindi i produttori, che bisogna sostenere e finanziare ma « forme nuove di organizzazione della produzione, sotto controllo democratico naturalmente ». Lo Stato sostenga le iniziative democratiche, i gruppi autonomi di produzione, le cooperative di azione cinematografica « in quanto tali, in quanto nuove sottostrutture antagoniste del capitale e dei produttori cinematografici ». Sembra un ragionamento eversivo, ma siamo invece alle solite. Lo Stato del capitale viene incaricato di autolesionismo. Lo Stato il quale, siccome ha i nostri soldi, viene invitato a dispensare « sopra le parti ». Controllabili i gruppi: da chi? E anche a questo punto: chi decide, e in base a quali misure? Se la Fiat o i Comitati Civici o i neofascisti o la « bonomiana » creano cento o mille gruppi cinematografici, lo Stato come fa a dire di no, a rifiutare i soldi a questo pubblico? E per quale corollario le cooperative di azione cinematografica « in quanto tali » sarebbero nuove sottostrutture antagoniste del capitale e dei produttori cinematografici? Per esempio, a mio giudizio una cooperativa che inventa e produce *Apollon una fabbrica occupata* rappresenta una sottostruttura *complementare* del capitale e dei produttori cinematografici.

A questo punto le strade si separano. Chi predilige il sistema (del capitalismo privato o della burocrazia di Stato) sta al gioco, coprendosi con cortine di parole e di intenzioni social patriottiche: e questo è il novanta per cento del cinema italiano. Chi non gradisce il sistema e anela alle riforme ma nei quadri della politica di inserimento («via nazionale», Costituzione, Dialogo) affida allo Stato del popolo la salvezza e la liberazione delle strutture cinematografiche dal dominio del capitale, e quindi sgrana il rosario dell'intervento pubblico: Italnoleggio, credito agevolato, commissioni culturali per i premi, proposta di uno spazio contestativo specifico per lo intellettuale, circuiti paralleli. Infine, chi non crede nel sistema e all'intervento salutare del « servizio pubblico », valuta certe riforme come un mezzo, sa quel che valgono, cerca di usarle per far emergere la cancrena delle contraddizioni consolidando la quota di contropotere attraverso le lotte operaie in corso; nel contempo cerca di creare uno spazio antagonista, uno strumento duttile e a basso costo, dietro la sfera del potere (del capitale e politico). Tuttavia senza nutrire alcuna illusione che il «problema della maturazione piena del pubblico» possa essere risolto nelle sale cinematografiche e teatrali. Esso va ricondotto nei luoghi in cui nasce, sul terreno dello scontro di classe. Lo spartiacque sta in un giudizio di classe corretto: e pertanto puoi avere un'alternativa culturale soltanto se ti sei chiarito un'alternativa politica; ma allora, se hai una alternativa politica, se si sviluppano le lotte di fondo, ne discendono due conseguenze: primo, che non confondi il carro con i buoi, ossia non scarichi nell'eccitata ipertrofia agitatoria

della lotta sovrastrutturale gli scontri che vanno svolti a livello immediatamente politico; secondo, che puoi puntualmente usare le contraddizioni del sistema a livello sovrastrutturale per introdurre cunei nel potere e svolgere azioni positive. Ma per quanto peso potremo strappare in questa direzione, non ci illuderemo mai che sia strappato anche, o automaticamente, a livello politico della lotta di classe (insomma, che una Mostra del cinema riformatissima, gestita dall'intellettuale sovrastrutturale e da centinaia di studenti non implicherà nulla ai fini della gestione comunista della fabbrica italiana di automobili di Torino). L'unico modo per trovare l'esatta collocazione di un cinema politico militante sta nel confronto continuo con la misura reale della lotta di classe: detto diversamente, occorre conservare la coscienza che anche il cinema più militante resta sempre un discorso sovrastrutturale. La coscienza politica di questo fatto ci evita di cadere nell'illusione neoavanguardistica sovrastrutturalistica di fare la rivoluzione col cinema (e in genere con la cultura): che apparentemente suona come un discorso eversivo e invece, smontato, torna ad essere il vecchio discorso stalinista. Con questa differenza: prima il committente era il partito, e là l'intellettuale doveva impegnarsi; oggi il committente viene spacciato come «Classe operaia», o il «Movimento Studentesco» o il «Movimento Rivoluzionario»: con i quali in sostanza, però, esiste lo stesso tipo di rapporti che l'intellettuale aveva con il partito; da un lato si resta all'esterno, non si limita alla base, dall'altro si trasmettono con nuove cinghie deteriorate i messaggi e i «segni» che il movimento reale produce. Infatti che differenza c'è tra il «vecchio» *Achtung banditi* e il «nuovo» *Apollon?*

Pio Baldelli

Caro direttore,

nessun dovere di ufficio mi costringerebbe a rispondere *stricto sensu* alla nota *Cinema e Scuola: il Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi e i Centri Provinciali* pubblicata sui nn. 9/10, 1969 di «Bianco e Nero». Infatti ormai da qualche mese ho lasciato la direzione del Centro Nazionale e la risposta non toccherebbe a me: tuttavia poiché il redattore della nota ha la amabilità di citarmi ancora come Direttore del Centro (la sua «nota» era stata scritta già da tempo e la redazione della rivista al momento di pubblicarla non era forse ancora informata del cambiamento nel frattempo avvenuto) e poiché le osservazioni si rivolgono in gran parte al mio periodo direzionale (1 maggio 1963 - 22 ottobre 1969), ritengo per un altro tipo di obbligo di intervenire brevemente.

La posizione di Alberto Pesce nella sua nota credo che si possa riassumere così: il Centro Nazionale ha avuto idee chiare sulle necessarie prospettive di un inserimento delle metodologie audiovisive nella Scuola ma «non si riscontra invece un'applicazione concreta e operativa di simili premesse nel contesto della situazione scolastica italiana».

La colpa di ciò sarebbe nello «svuotamento» dei Centri Provinciali Audiovisivi, in quanto, come organi periferici del Centro Nazionale, hanno perduto ogni autonomia inventiva, deliberativa e organizzativa, sicché teorie e indirizzi centrali non solo non trovano la maniera di concretarsi ma il peso centralistico soffoca, suo malgrado, quelle libere iniziative che, prima del '60, fiorivano rigogliose.

Scrive liricamente il Pesce (che credo sia o sia stato Direttore di un Centro Provinciale): «erano insomma annate intense rigurgitanti di attività presso ogni Centro Provinciale». A causa di questa situazione dei Centri Provinciali — mancando, si suppone, una mediazione tra Centro Nazionale e Scuole — si sarebbe bloccata «l'educazione allo schermo nell'intero processo educativo».

Questo giudizio non mi sembra esatto per due ragioni: una di carattere storico, e l'altra, conseguente alla prima, di prospettiva per il futuro.

Non è vero che i Centri Provinciali fossero tutti delle fucine di iniziative: lo erano, semmai, una decina e di questi alcuni si erano autoeretti in enti autonomi, poco o nulla vigilati, che svolgevano una entusiastica ma spesso dilettantesca attività, talvolta ai margini degli obblighi propri della

contabilità di Stato, che andava dalla produzione di film (qualcuno dei quali non si riusciva a montare e le inutili spese sarebbero state poi addebitate agli incauti... produttori e registi) all'organizzazione di gare di canto, o alla realizzazione e alla stampa delle foto-ricordo che si distribuiscono agli alunni alla fine di ogni anno scolastico.

Più che giustificata quindi l'esigenza che presiedette alla legge 12-12-1956, soltanto dal 1962-63 resa operante, di dare una impostazione organica e meno personalistica a tutti i Centri Provinciali.

D'altra parte niente escludeva, dentro i limiti propri a ogni organismo e persona che amministra del denaro pubblico, che i Centri Provinciali continuassero le iniziative per le quali non solo avessero i mezzi finanziari ma quelli culturali. La situazione in tal senso è divenuta in seguito decisamente più seria: se alcuni Centri hanno dovuto, soprattutto a causa di iniziative sbagliate e pericolose compiute prima dell'applicazione del *novus ordo*, abbandonare il primitivo attivismo, altri invece hanno compiuto lodevoli sforzi non soltanto nel facile compito di acquistare del materiale da imprestare alle Scuole, ma soprattutto in quello degli studi, degli incontri atti a preparare gli insegnanti a una conoscenza autentica delle tecniche audiovisive che, naturalmente vanno ormai molto aldilà del tradizionale film didattico.

Dove ci sono strutture culturali e persone adatte a condurre iniziative a livello scientificamente dignitoso i Centri Provinciali funzionano in modo soddisfacente, dove c'è solo la buona volontà e mancano i mezzi, ma più le persone idonee, ci si rivolge al Centro Nazionale che provvede con l'invio di fondi oppure di conferenzieri, di esperti, di materiale esemplificativo; dove non ci sono né mezzi né buona volontà il Centro Nazionale qualche volta si sostituisce, qualche volta sollecita e fa la faccia feroce. Purtroppo non è sempre che si trovano Provveditori agli Studi interessati a questi problemi e attivi né è facile reperire Presidi o Professori di Scuole Medie disposti ad assumersi l'incarico di dirigere un Centro Provinciale, incarico che soltanto da poco ha ottenuto un lievissimo riconoscimento economico commisurato all'incremento che i dirigenti sanno dare al bilancio del loro ente.

In considerazione di queste realtà il Centro Nazionale ha provveduto durante la mia gestione a preparare in corsi di aggiornamento a livello nazionale quei docenti che potessero in seguito portare nelle loro province il frutto di questo aggiornamento e a fare ordinare dal Ministero della P.I. direttamente per le Scuole il materiale audiovisivo, in modo che le lacune dei Centri Provinciali fossero colmate o comunque non impedissero con una mediazione mancata la diffusione periferica di idee, di esperienze e di mezzi.

D'altra parte, per periferia va intesa la Scuola o forse la comunità scolastica che si organizza in una classe. A questo livello — che non è quello dell'educazione allo schermo, visione che si pone su un piano di contenuti programmatici da organizzare, e al tempo del Ministro Sullo a ciò si era pensato — non è né il Centro Nazionale né i Centri Provinciali che possono proficuamente operare: il loro è un servizio da rendere efficiente e le strutture, centrali e periferiche, hanno solo bisogno di persone con idee in testa, laboriose e disinteressate, e di ottima cultura; ma l'elemento determinante è costituito dalla comunità dei docenti e dei discenti: i primi debbono essere posti in condizione di avere a loro disposizione — in seguito a una precisa riforma dei programmi e delle dotazioni didattiche — ciò che serve a insegnare con gli audiovisivi, a insegnare cioè in modo assolutamente nuovo e più profondamente formativo, i secondi dovranno accogliere con interesse, come manifestazione della loro nuova concezione intellettuale, questa metodologia.

Ma la formazione dei docenti è in Italia un problema ancora da risolvere: intanto abbiamo cominciato nell'Università, con l'istituzione di nuove discipline, di scuole speciali, di nuovi piani di studio, e ciò servirà per i futuri docenti; per quelli già in funzione dovrebbe operare il Centro Nazionale in funzione di Centro Didattico, purché, naturalmente, non riproponga gli stessi difetti dei Centri Didattici già esistenti, che il Ministero della P.I. dovrebbe coraggiosamente riformare.

Per concludere, mi sembra che il riempire alcuni

« svuotati » (per intrinseca incapacità) Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi al fine di risolvere il così grosso problema dell'applicazione di una nuova metodologia didattica sia come sperare di bonificare un deserto con alcuni secchi d'acqua.

In realtà il Centro Nazionale con parecchi Centri Provinciali attivi e ben governati — i quali non hanno avuto bisogno, come sembra credere il Pesce ancorato a una visione ormai superata di comitati direttivi costituiti da persone spesso vanesie e ansiose di rappresentatività ma povere di efficienza specifica — ha avuto una funzione d'avanguardia e di resistenza sia nei riguardi di una burocrazia conservatrice centrale e periferica sia rispetto al consuetudinarismo di docenti e di presidi che, pur convinti della didattica audiovisiva, a scanso di responsabilità, di rischi e di una... fatica un po' fuori dell'ordinario, preferiscono lasciare le cose così come sono.

Il problema va quindi affrontato non da una sola angolazione e forse la meno attuale e la più limitata, ma con ottiche variabili e da più punti di vista, non nascondendosi soprattutto che oggi nelle Scuole Medie, a causa di un discutibile reclutamento dei docenti e dell'enorme sviluppo della popolazione scolastica, la cosidetta « base » non è affatto pronta ad assumersi e a promuovere nuove responsabilità didattico-pedagogiche, mentre, per la stessa ragione e per responsabilità di vertice, iniziative di tipo parascolastico rimangono ancora sul piano delle aspirazioni.

Bisogna per fare un discorso corretto risalire alla crisi non solo di crescenza ma anche di indecisione e di stanchezza che caratterizza la scuola italiana, una crisi la cui soluzione totale consentirà anche un'esauriente soluzione dei problemi di settore.

Con molta cordialità, tuo

Giuseppe Sala

Anzitutto una precisazione personale: non sono affatto (né lo sono mai stato) direttore di un Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi.

Per quanto riguarda poi la sostanza della lettera del prof. Sala, mi sembra che la difesa d'ufficio del Centro Nazionale sia alquanto generica, ma soprattutto astuta. Cerca di rovesciare ogni colpa all'esterno, sugli altri, Centri Provinciali, provveditori, presidi, docenti, burocrazia, come se deficienze e omissioni investissero solo di striscio il Centro Nazionale, per il quale l'ex-Direttore cerca altre «ottiche» e altri «punti di vista», senza accorgersi di sottrarre il Centro Nazionale dal contesto storico e di confessarne indirettamente l'inconsistenza e la inutilità. Il discorso del prof. Sala, che ha il distacco un po' scettico di chi guarda indietro su un mondo ormai fuori dalla propria orbita, non trincia certo a vuoto, ma le sue accuse sono parziali, incomplete, talora a senso unico. Così, è vero che non tutti i Centri Provinciali sono stati « fucine di iniziative », ma è vero anche che neppure dopo « l'applicazione del novus ordo » *è granché mutata la situazione.*

E' vero che « non sempre si trovano Provveditori agli Studi interessati ...e attivi » e sovrabbondano presidi e professori che « preferiscono lasciare le cose così come sono », ma è vero anche che non si è fatto molto per sensibilizzarli al problema e per convincerli dell'opportunità di una didattica audiovisiva (non fanno certamente testo alcuni corsi di aggiornamento e qualche convegno ristretto). E' vero che l'ordinazione delle attrezzature audiovisive passa per il Centro Nazionale, ma l'iniziativa, a parte lo sconto d'acquisto, che non è detto non si possa avere anche sul libero mercato, è in effetti una remora, o se è un vantaggio, non si sa di chi lo sia, non certo delle scuole.

E' vero che non è questione solo di strutture centrali o periferiche, le quali « hanno solo bisogno di persone con idee in testa, laboriose e disinteressate », ma non si vede perché a questo livello « né il Centro Nazionale, né i Centri Provinciali possono proficuamente operare ».

E' vero che « la formazione dei docenti è in Italia un problema ancora da risolvere » e che in questo ambito « dovrebbe operare il Centro Nazionale in funzione di Centro Didattico »,

ma non è corretto salvarsi in angolo aggiungendo che tante cose non si possono fare perché c'è il rischio che il Centro Nazionale « riproponga gli stessi difetti dei Centri Didattici già esistenti ».

E così via. Forse non è tutta colpa della gestione, forse è proprio un difetto di struttura, in cui, quando vi sia, anche la buona volontà si impantana. Del resto, è inutile difendersi nascondendosi dietro un dito: le magagne ci sono, né sono il solo ad avvertirle, se proprio di recente, su «Settegiorni» (n. 145, p. 38) leggo che il Centro Nazionale è « un organismo che, nella gestione dell'epoca, ha ridotto il settore più delicato e importante della scuola, quello dei nuovi sussidi, in condizioni squallide di ritardo e deperimento ». Questa valutazione, così drastica e lapidaria, è del prof. Giovanni Gozzer: a suo confronto, i miei giudizi sono bagatelle bonarie.

Alberto Pesce

Caro Direttore,

in riferimento alla lettera di Mario Verdone del 27 settembre 1969, che si occupa del mio articolo *Marinetti e il manifesto dei drammaturghi futuristi*, vorrei precisare quanto segue:

a) Il Verdone, sostenendo che avrei travisato il suo pensiero o, come egli stesso scrive, avrei « letto male », afferma che il succo del suo capitolo — Relazione fra teatro simbolista e teatro sintetico — (cfr. *Ginna e Corra - Cinema e letteratura del futurismo*, in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, pp. 54-57) è contenuto nel seguente passo: « Non per la indicazione isolata di *Troppa fretta* (una sintesi di Verlaine), ma per motivi ben più complessi, e peraltro dimostrabili, concomitanti o no, crederei di poter indicare le origini del teatro sintetico in quattro fenomeni: il romanzo sintetico, il teatro di poesia dei simbolisti, il teatro di varietà (e forme similari), il cinema di corto metraggio ». Pertanto sarebbe del tutto ingiustificato il mio rilievo critico che « il Verdone è l'unico che presta fede alle speciose accuse di Papini, soffermandosi sulla "traccia" Verlaine e tentando di ritrovare in alcuni esempi teatrali sintetici del poeta francese l'immediato antecedente delle esperienze di Marinetti ».

La difesa del Verdone al riguardo pecca, a dir poco, d'ingenuità, dal momento che egli sembra dimenticarsi delle sue stesse argomentazioni. Rivendicando infatti i meriti di Verlaine come autore di « couplets » sintetici egli scrive a p. 56: « Un altro "scherzo"? Non è da credere. Verlaine non era poeta da "torre d'avorio", anzi stava dentro la vita fin troppo: ed ebbe una ricca produzione di epigrammi, di versi sarcastici, anche nelle forme della canzoncina da "boulevard" o da "cabaret". Ciò contro-batte l'opinione del Papini ("amenità") e del Calendoli ("scherzo"). Diremo di più: il "teatro rapido" si inquadra abbastanza bene in un largo settore dell'opera di Verlaine, e sta a dimostrare una cosa importante: il rivolgersi alla fonte di un teatro plebeo, antiaulico, antiaccademico, come quello della "revue" o del "cabaret" ».

A questo punto non è troppo facile affermare che il Verdone, a torto o a ragione, non legge neppure se stesso?

b) Riguardo poi al secondo argomento in questione (l'influenza di Lucini su Marinetti in riferimento alla creazione del « verso libero »), sorvolando sui tentativi del Verdone di fare dell'ironia nei miei confronti, vorrei ricordargli che il sottoscritto non solo conosce benissimo l'opera di Lucini (di cui, fino a prova contraria, il Verdone non ha mai avuto il monopolio, Sanguineti per ultimo insegni) ma anche, ciò che egli sembra del tutto ignorare, l'influenza, ben maggiore, di Gustave Kahn sull'elaborazione del « verso libero » da parte di Marinetti. Il secondo volume mondadoriano delle *Opere* del fondatore del futurismo, « La grande Milano tradizionale e futurista » (Milano 1969), offre al riguardo dichiarazioni che non lasciano dubbi. In esso abbonda, fino alla monotonia (cfr. pp. 51, 204, 233, 236, 243, 244, 285, 320), la chiara attribuzione di « creatore del verso libero » al poeta francese, che fu vicinissimo a Marinetti nei primi, diffi-

cili passi nel mondo letterario parigino.

Giovanni Antonucci

Non credo di dovere una risposta alla lettera pervenuta a « Bianco e Nero » perché la questione, apparentemente controversa, di Verlaine, si chiarisce da sé, attraverso la citazione, qui fatta anche dal collaboratore di « Studium », del brano che è la conclusione *del mio discorso: « Non per la indicazione isolata di* Troppa fretta *di Verlaine... ecc. ecc. ».*

L'occasione è adatta, nondimeno, anche se a puro titolo di curiosità, per ricordare una ripresa della sintesi Troppa fretta, *da parte dei futuristi e loro prosecutori, al Teatro degli Indipendenti. Me ne ha dato testimonianza Antonio Valente (cfr. a pag.* 166 *di « Teatro del tempo futurista »).*

Quanto alla «diversione» su Gustave Kahn, della cui personalità ovviamente non posso non aver tenuto conto nei miei lavori sul futurismo (cfr. a pag. 109 *del sopra menzionato « Teatro del tempo futurista ») e che F. T. Marinetti spesso definisce « creatore del verso libero francese », potrei ritenerla non pertinente, perché scansa il vero problema da me sollevato, e cioè quello del « Verso libero » di Gianpietro Lucini ovvero « Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee »* (1908).

Tuttavia, più per un impegno verso me stesso di andare a fondo nella questione, che per altro motivo, giacché Marinetti stesso ha posto questa distinzione tra verso libero francese *e* italiano, *ecco che cosa riterrei di dover aggiungere.*

Verso libero francese. *La priorità è attribuita da quasi tutti gli storici odierni (per esempio il Clouard) e a suo tempo dal Lucini, non al Kahn, ma a Marie Krysinska.*

Verso libero italiano. *Nel suo intervento su « Poesia » Lucini fa un'ampia storia del verso libero, risalendo molto indietro. (E non sarebbe illegittimo, qui, citare un'« ode libera » del Foscolo,* Il tempo, *che è del 1811). I primi versi liberi furono scritti dal Lucini e pubblicati intorno al 1890, quindi prima di F.T. Marinetti (che peraltro iniziò in francese i suoi esercizi letterari) e indipendentemente dalle coeve esperienze transalpine, e, se mai, in parallelo con i « semiritmi » di Capuana. Versi liberi pubblicò attorno al 1890 anche Alberto Sormani. Quindi, per quanto riguarda il verso libero* italiano, *è innegabile la priorità della sperimentazione poetica di Lucini, prima, e la successiva teorizzazione, all'epoca dell'inchiesta di « Poesia »: checché ne dica Marinetti che era un grande « animatore » di fatti culturali, sì, ma non un « filologo ».*

E qui — per concludere appropriatamente e senza malizia — mi sembra acconcio riprendere il colloquio col mio ex allievo e rammentargli una frase del Lucini che certo conoscerà: « Oh futuristi che avete fatto dei versi sbagliati — perché eravate incapaci di stenderne dei buoni — e queste cacofonie chiamaste versi liberi, per scriverne, veramente, non avete imparato da me? ».

Mario Verdone

FILM USCITI A ROMA DAL 1° NOVEMBRE AL 31 DICEMBRE 1969

a cura di Roberto Chiti

AFRICA SEGRETA.
AGENTE 007 - AL SERVIZIO SEGRETO DI SUA MAESTA': v. *On Her Majesty's Secret Service.*
ALFREDO IL GRANDE: v. *Alfred the Great.*
AMICA, L'.
AMORE NEL PACIFICO: v. *Love in the Pacific.*
ANCH'IO HO IL DIRITTO DI NASCERE: v. *El derecho de nacer.*
ASTRAGALO, L': v. *L'astragale.*
BATTAGLIA DELLA NERETVA, La: v. *Bikta Neretvi.*
BATTAGLIA DI BERLINO, La: v. *Kierunek Berlin.*
BEATRICE CENCI.
BOON IL SACCHEGGIATORE: v. *The Reivers.*
BREVE STAGIONE, Una.
CALDE NOTTI DI POPPEA, Le.
CAPITANO NEMO E LA CITTA' SOMMERSA, Il: v. *Captain Nemo and the Underwater City.*
CAPRICCI.
CARABINE DI RIO NEGRO, Le: v. *Lampiao Rei do Cangaço.*
CERTO, CERTISSIMO, ANZI... PROBABILE.
COLPO ALL'ITALIANA, Un: v. *The Italian Job.*
COME, QUANDO ,PERCHE'.
COMPROMESSO, Il: v. *The Arrangement.*
COMPROMESSO, Il: v. *Het Compromis.*
CORPO DI DIANA, Il: v. *Le corps de Diane.*
COSI' DOLCE COSI' PERVERSA / DIE SÜSSE SÜNDERIN.
ESERCITO DI CINQUE UOMINI, Un.
FACCIA DA SCHIAFFI.
FRANCO E CICCIO... LADRO E GUARDIA.
GATTO SELVAGGIO, Il.
GIOVANE NORMALE, Il.
JET GENERATION: v. *Jet Generation - Wie Mädchen heute Männer lieben.*
LOVEBIRDS - UNA STRANA VOGLIA D'AMARE.
LOVEMAKER - L'UOMO PER FARE L'AMORE.
MIA NOTTE CON MAUD, La: v. *Ma Nuit Chez Maud.*
PAROXISMUS - BLACK ANGEL.
PAZZA DI CHAILLOT, La: v. *The Madwoman of Chaillot.*
PECCATRICE ADOLESCENTE, La: v. *Häschen in der Grube.*
PISTOLERO DELL'AVE MARIA, Il.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* — fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AFRICA SEGRETA — **r.:** Guido Guerrasio, Alfredo e Angelo Castiglioni con la coll. di Oreste Pellini - **testo:** G. Guerrasio - **s.** e **sc.:** G. Guerrasio, A. e A. Castiglioni - **f.** (Eastmancolor): Alfredo Castiglioni - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **voce commento:** Riccardo Cucciolla - **mo.:** G. Guerrasio - **p.:** G. Guerrasio per la Sahara Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

ALFRED THE GREAT (Alfredo il Grande) — **r.:** Clive Donner - **s.:** James R. Webb - **sc.:** Ken Taylor, James R. Webb - **f.** (Metrocolor, Panavision): Alex Thomson - **m.:** Ray Leppard - **e.s.:** Robert A. McDonald - **scg.:** Ernest Archer - **c.:** Jocelyn Rickards - **r. IIª unità:** Brian Cummins - **mo.:** Fergus McDonell - **int.:** David Hemmings (Alfredo), Michael York (Guthrum), Prunella Ransome (Aelhswith), Colin Blakely (Asher), Ian McKellen (Roger), Julian Glover (Athelstan), Alan Dobie (Ethelred), Peter Vaughan (Buhrud), Julian Chagrin (Ivar), Barry Jackson (Wulfstan), Vivien Merchant (Freda), Christopher Timothy (Cerdic), John Rees (Cuthbert),

Andrew Bradford (Edwin), Michael Billington (Offa), Ralph Nossek (vescovo), David Glaisyer (Olaf), Eric Brooks (fratello Thomas), Keith Buckley (Hacric), Trevor Jones (Sigurd), Peter Blythe (Eafa) - **p.**: Bernard Smith e Michael Killanin per la Bernard Smith Films-M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **d.**: M.G.M.

AMICA, L' — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Giovanni Gagliardo, Mario Cecchi Gori - **sc.**: Franco Veruccio, Alberto Silvestri, A. Lattuada - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Sante Achilli - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **scg.**: Enrico Tovaglieri - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Lisa Gastoni (Lisa), Jean Sorel (Franco), Gabriele Ferzetti (Paolo), Elsa Martinelli (Carla), Raymond Lovelock (Claudio), Frank Wolff (Guido), Marina Coffa, Mita Cattaneo, Sergio Serafina - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

ARRANGEMENT, The (Il compromesso) — **r.**: Elia Kazan.
V. altri dati e recensione di Guido Cincotti in questo n. a pag. 265.

ASTRAGALE, L' (L'astragalo) — **r.**: Guy Casaril - **s.**: dal romanzo di Albertine Sarrazin - **sc.**: Guy Casaril - **f.** (Eastmancolor): Edmond Richard - **m.**: Joss Baselli - **scg.**: Eric Simon - **mo.**: Nicole Gauduchon - **int.**: Marlène Jobert (Anne), Horst Buchholz (Julien), Magali Noël (Annie), Georges Géret (Jean), Jurgen Draeger (Pedro), Claude Génia (la madre), Jean Pierre Moulin (Eddy), Gisèle Hauchecorne (Ninì), Raoul Delfosse (Pierre), Claude Mercault (Rolande) - **p.**: Films de La Pleiade / C.C.C. - **o.**: Francia-Germania Occ., 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BEATRICE CENCI — **r.**: Lucio Fulci - **s.** e **sc.**: L. Fulci, Roberto Gianviti - **f.**: (Eastmancolor): Eric Menczer - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Umberto Turco - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Adrienne La Russa (Beatrice Cenci), Tomas Milian (Olimpio), George Wilson (Francesco Cenci, il padre di Beatrice), Antonio Casagrande (Giacomo Cenci), Raymond Péllegrin (card. Lanciani), Pedro Sanchez (alias Ignazio Spalla, nel ruolo di Catalano), Mavie, Massimo Serchielli, Calogero Micciché, Raphael Steffen Zacharias - **p.**: Giorgio Agliani per la Filmena - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: C.I.D.I.S. (reg.).

BIKTA NA NERETVI (La battaglia della Neretva) — **f.**: Veliko Bulajic - **s.** e **sc.**: Ugo Pirro, Ratko Djurovi, Stevo Bulajic, Veliko Bulajic - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Tomiscav Pinter - **m.**: Vladimir Kruas Rajteric - **scg.**: Dusan Jericevis - **mo.**: Vanja Bjenjas, Roberto Perpignano - **int.**: Sergej Bondarciuk (Martin), Yul Brynner (Vlado), Anthony Dawson (gen. Morelli), Milena Dravic (Nada), Sylva Koscina (Daniza), Curd Jürgens (gen. Lohring), Hardy Kruger (col. Kraenzer), Franco Nero (capitano Riva), Renato Rossini (Mario), Sheila Rozin (Vesna), Lojze Rozman (Ivan), Ljubisa Samardjic (Novak), Oleg Vidov (Nikola), Orson Welles (senatore), Boris Dvornik (Stevo), Bata Zivojinovic (Stole), Barbara Bold, Ralph Persson - **p.**: Dobrovaljacka Film / Igor Film / Eichberg Film - **o.**: Jugoslavia-Italia-Germania Occid., 1968-1969 - **d.**: International Film Comp. (regionale).

BREVE STAGIONE, Una — **r.**: Renato Castellani - **s.**: Adriano Baracco,

R. Castellani - **sc.:** A. Baracco, R. Castellani, Dino Maiuri, Massimo De Rita - **f.** (Technicolor): Toni Secchi - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Christopher Jones (Giulio), Pia Degermark (Luisa), Nadir Moretti (vigile urbano), Valeria Sabel (cameriera d'albergo), Bianca Doria (madre di Luisa), Angelo Boscariol (Furlan), Rina Giuri (hostess), Antonello Trombadori (padre di Luisa), Piero Morgia (poliziotto che muore), Osvaldo Peccioli, Marcello De Martire - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinemat. S.p.A. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Columbia-Ceiad.

CALDE NOTTI DI POPPEA, Le — r.: James Reed (Guido Malatesta) - **s. e sc.: Gianfranco Clerici,** Guido Malatesta - **f.** (Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Pier Vittorio Marchi - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Olinka Berova (Poppea), Brad Harris (Claudio Valerio), Femi Benussi (Livia), Sandro Dori (Nerone), Gia Sandri (Lucrezia), Alberto Balsamo (Tarquinio), Howard Ross (alias Renato Rossini, nel ruolo di Marco), Daniele Vargas (Druso), Carla Calò (Calpurnia), Tullio Altamura, Nello Pazzafini - **p.:** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Romana Film (reg.).

CAPRICCI — r.: Carmelo Bene.

V. altri dati e recensione di Callisto Cosulich in questo n. a pag. 259 e giudizio di Sandro Zambetti alle pagg. 102-103 dei nn. 7/8, 1969 (Festival di Cannes).

CAPTAIN NEMO AND THE UNDERWATER CITY (Il capitano Nemo e la città sommersa — r.: James Hill - **s.** e **sc.:** Pip e Jane Baker, R. Wright Campbell, ispirati alle opere di Jules Verne - **f.** (Panavision, Metrocolor): Alan Hume - **m.:** Walter Scott - **e.s.:** Jack Mills, George Gibbs, Richard Conway - **scg.:** Bill Andrews - **f. riprese subacquee:** Egil S. Woxholt - **c.:** Olga Lehmann - **mo.:** Bill Lewthwaite - **int.:** Robert Ryan (capitano Nemo), Chuck Connors (Fraser), Luciana Paluzzi (Mala), Nanette Newman (Helena), Bill Fraser (Barnaby), Kenneth Connor (Swallow), Christopher Hartstone (il piccolo Philip, figlio di Helena), John Turner (Joab), Allan Cuthbortson (Lomax) - **p.:** Bertram Ostrer per la Chancellor Film Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** M.G.M.

CERTO, CERTISSIMO, ANZI... PROBABILE — r.: Marcello Fondato - **s.:** da un racconto di Dacia Maraini - **sc.:** M. Fondato - **f.** (Technicolor): Alfio Contini - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Flavio Mogherini - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Claudia Cardinale (Marta), Catherine Spaak (Nanda), John Phillip Law (Crispino), Robert Hoffman (Stefano), Antonio Sabato (Carmelo), Nino Castelnuovo (Pietro), Alberto Lionello, Aldo Giuffré, Francesco Mulé, Mimma Biscardi, Dada Gallotti, Clara Colosimo, Lars Bloch, Lino Banfi - **p.:** Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica-San Marco - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Euro Int. Films.

HET COMPROMIS (Il compromesso) — r.: Philo Bergstein - **d.:** Cineriz.

V. altri dati a pag. 96 e giudizio di Mario Verdone a pag. 80 del n. 9-10, 1968 (Festival di Venezia). Il film è in edizione originale.

COME, QUANDO, PERCHE' — r.: Antonio Pietrangeli.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo n. a pag. 278.

CORPS DE DIANE, Le (Il corpo di Diana) — **r.**: Jean-Louis Richard - **s.**: dal romanzo di François Nourissier - **sc.**: Jean-Louis Richard, Jean François Hauduroy - **d.**: Pierre Bourgearde - **f.** (Eastmancolor): Miroslav Ondricek - **m.**: Antoine Duhamel - **mo.**: Jean Claude Vignes, Jindrich Goetz - **scg.**: naturale - **int.**: Jeanne Moreau (Diana), Charles Denner (Julien), Elisabeth Wiener (Beatrice), Joëlle Latour (Geneviève), Henri-Jacques Huet (Morel) - **p.**: Renn Productions - Carla Films / Ceskoslovensky Film - **o.**: Francia-Cecoslovacchia, 1968 - **d.**: Panta (reg).

COSI' DOLCE... COSI' PERVERSA / DIE SÜSSE SUNDERIN — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Luciano Martino - **sc.**: Ernesto Gastaldi, Massimo D'Avack - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Memmo Mancori - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Carroll Baker (Nicole), Jean Louis Trintignant (Jean), Erika Blanc (Danielle), Horst Frank (Klaus), Helga Liné, Ermelinda De Felice, Gianni Di Benedetto, Irio Fantini, Dario Michaelis, Renato Pinciroli, Gianni Pulone, Lucio Rama, Paola Scalzi, Luigi Sportelli, Beryl Cunningham - **p.**: Zenith Cinem. - Floria Film - Tritone / C.E.D.I.C. / Rapid Film - **o.**: Italia-Francia-Germania Occ., 1969 - **d.**: Variety Film.

CUGINE, Le o **YELLOW** — **r.**: Gianfranco Baldanello - **s.**: Augusto Finocchi, Vittorio Metz - **sc.**: A. Finocchi - **f.** (Supervision, Eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.**: Lallo Gori - **int.**: Lisa Seagram, Maurizio Bonuglia, Attilio Dottesio, Franco Ricci, Caterina Barbero, Renato De Carmine - **p.**: Cineproduzioni Associate - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Filmar (reg.).

DERECHO DE NACER, El (Anch'io ho il diritto di nascere) — **r.**: Tito Davison - **s.** e **sc.**: Edmudo Baez e T. Davison - **f.** (Eurocolor): Raul Martinez Solares - **m.**: Gustavo Cesar Carrion - **mo.**: T. Davison - **int.**: Aurora Bautista (Maria Elena del Junco), Julio Aleman, Maricruz Olivier, Jorge Salcedo, Marilu Elizaga, Augusto Benedico, Hada Bejar, Irma Lozano, Alicia Rodriguez, Rafael Limas, Tamara Garina, Juan José Laboriel, Lina Martin, Francisca Laboriel, Eusebia Cosme, Fernando Soler - **p.**: Francisco Diez Barroso per la Anco S.A. - **o.**: Messico, 1968 - **d.**: Euro Int. Films.

ESERCITO DI 5 UOMINI, Un — **r.**: Italo Zingarelli - **s.** e **sc.**: Dario Argento, Marc Richards - **f. (Technicolor)**: Enzo Barboni - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Ezio Bulgarelli - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Peter Graves (L'Olandese), Bud Spencer (alias Carlo Pedersoli, nel ruolo di Mesito), Tetsuro Tamba (Samurai), Nino Castelnuovo (Luz), James Daly (Augustus), Daniela Giordano (Maria), Claudio Gora (Manuel Esteban), Annabella Andreoli (Perla), Carlo Alighiero (Gutierrez), Giacomo Rossi Stuart (ufficiale messicano), Marc Lawrence (Carnival Barker), José Torres (spia messicana), Marino Masè (ingegnere ferroviario) - **p.**: Italo Zingarelli per la Tiger Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Delta Film (reg.).

FACCIA DA SCHIAFFI — **r.**: Armando Crispino - **s.**: Giorgio Capitani - **sc.**: G. Capitani, Alberto Silvestri, Franco Verucci, A. Crispino - **f.** (Technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Piero Pintucci - **scg.**: Franco Cuppini - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Gianni Morandi (Nino), Laura Belli (Annamaria), Duilio Cruciani (il piccolo Mario), Grit Freyberg, Maria Zehetner (le due

straniere), Derio Pino, Enzo Cannavale, Luca Sportelli, Renato Pinciroli - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Interfilm (reg.).

FRANCO E CICCIO... LADRO E GUARDIA — **r.:** Marcello Ciorciolini - **s.** e **sc.:** Amedeo Sollazzo, M. Ciorciolini - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Enzo Barboni - **m.:** Robi Pointevin - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Luciano Anconetani - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Giusi Raspani Dandolo (zia Santuzza), Barbara Nelli (Bettina), Gianni Agus (industriale), Adriano Micantoni (colonnello P.S.), Umberto D'Orsi (direttore del circo), Ignazio Leone (brigadiere P.S.), Tom Felleghi, Spartaco Battisti - **p.:** Italo Zingarelli per la West Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Delta Film (reg.).

GATTO SELVAGGIO, Il — **r., s.** e **sc.:** Andrea Frezza - **int.:** Pier Annibale Danovi, Angelica Ippolito, Francesco Fabrini, Pier Luigi d'Orazio - **d.:** regionale.

V. altri dati e giudizio di Giovanni Zaro alle pagg. 76-76, 82 dei nn. 11/12, 1968 (Festival di Locarno).

GIOVANE NORMALE, Il — **r.:** Dino Risi - **s.:** dal romanzo di Umberto Simonetta - **sc.:** Maurizio Costanzo, Ruggero Maccari, D. Risi - **f.** (Techniscope Technicolor): Sandro D'Eva - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Luciano Ricceri - **mo.:** Alberto Gallitti - **int.:** Lino Capolicchio (Giordano), Janet Agren (Diana), Jeff Morrow (prof. Sid), Eugene Walter (Nelson), Umberto D'Orsi (il « reduce » dalla Germania), Giuseppe Franco (Claude), Dana Ghia (professoressa), Claudio Trionfi (Mariolino), Gino Santercole (Giorgio) - **p.:** Franco Cristaldi per la Vides - Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film-Italnoleggio - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Italnoleggio.

GOODBYE COLUMBUS (La ragazza di Tony) — **r.:** Larry Peerce - **s.:** da un romanzo di Philip Roth - **sc.:** Arnold Schulman - **f.** (Technicolor): Gerald Hirschfield - **m.:** Charles Fox - **scg.:** Manny Gerard - **mo.:** Ralph Rosenblum - **int.:** Richard Benjamin (Neil), Ali MacGraw (Brenda), Jack Klugman (Patimkin), Nan Martin (signora Patimkin), Michael Meyers (Ron), Lori Shelle (Julie), Royce Wallace (Carlotta), Sylvie Strauss (zia Gladys), Kay Cummings (Doris), Michael Nurie (Don Farber), Betty Greyson (zia Molly), Monroe Arnold (zio Leo), Elaine Swain (Sarah Ehrlich), Richard Wexler (il ragazzo del bus), Rubin Schaefer (zio Max), Jackie Smith (modella), Bill Derringer (John McKee), Mari Gorman (Simp), Gail Ommerle (Harriet), Anthony McGowan, Chris Schenkel, Jan Peerce, Max Peerce, Ray Baumel, Delos Smith, David Benedict - **p.:** Stanley R. Jaffe e Tony La Marca per Willow Tree Productions - Paramount - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** Paramount.

HÄSCHEN IN DER GRUBE (La peccatrice adolescente) — **r.:** Roger Fritz - **s.** e **sc.:** R. Fritz - **f.** (Eastmancolor): R. Meichsner - **m.:** Uli Roever - **int.:** Helga Anders, Anthony Steel, Françoise Prévost, Raymond Lovelock, Lawrence Rhodes e Lone Isaksen dell'Harkness Ballett di New York - **p.:** Maris - **o.:** Germania Occid., 1968 - **d.:** regionale.

IF (Se...) — **r.:** Lindsay Anderson - **s.:** da « Crusaders » di David Sher-

win, John Howlett - **sc.:** David Sherwin - **f.** (Eastmancolor) - Miroslav Ondricek - **m.:** Marc Wilkinson - **scg.:** Jocelyn Herbert - **mo.:** David Gladwell - **int.:** Malcolm McDowell (Mick Travers), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace), Robert Swann (Rowntree), Christine Noonan (la ragàzza), Hugh Thomas (Denson), Rupert Webster (Bobby Philips), Peter Jeffre (il direttore), Anthony Nicholls (gen. Denson), Arthur Lowe (Kemp), Mona Washbourne (patronessa), Mary MacLeod (signora Kemp), Geoffrey Chater (cappellano), Ben Aris (John Thomas), Guy Ross (Stephans), Brian Pettifer (Biles), Sean Burry (Jute), Michael Cadman (Fortinbras), Peter Sproule (Barnes), Robin Askwith (Keating), Graham Crowden (insegnante di storia), Charles Lloyd Pack (insegnante di lettere), Richard Everett (Pussy Graves), Philip Bagenal (Peanuts), Nicholas Page (Cox), Robert Yetzes (Fisher), David Griffin (Willens), Graham Sharman (Van Eyssen), Richard Tombleson (Baird), Richard Davies (Machin), Michael Newport (Brunning), Charles Sturridge (Markland), Martin Beaumont (Hunter), John Garrie (insegnante di musica), Tommy Godfrey (portinaio della scuola), Ellis Dale (commesso) - **p.:** Michael Medwin e Lindsay Anderson per la Memorial Enterprises - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

V. giudizio di Sandro Zambetti a pag. 101 dei nn. 7/8, 1969 (Festival di Cannes).

ITALIAN JOB, The (Un colpo all'italiana) — **r.:** Peter Collinson - **r. II unità:** Phillip Wrestler - **f.** (Panavision, Eastmancolor) - **f. II unità:** Norman Warwick - **scg.:** Disley Jones, Michael Knight - **int.:** Michael Caine (Charlie Croker), Nöel Coward (Mister Bridger), Benny Hill (prof. Simon Peach), Raf Vallone (Altabani), Tony Beckley (Camp Freddie), Rossano Brazzi (Beckermann), Maggie Blye (Lorna), Irene Handl (miss Peach), John Le Mesurier (governatore), Fred Emney (Birkenshaw), John Clive (proprietario garage), Graham Payn (Keats), Michael Standing (Arthur), Stanley Caine (Coco), Barry Cox (Chris), Harry Baird (Big William), George Innes (Bill Bailey), John Forgeham (Frank), Robert Powell (Yellow), Derek Ware (Rozzer), David Salamone (Dominic), Frank Jarvis (Roger), Richard Essame (Tony), Mario Volgoi (Manzo), Renato Romano (Cosca), Robert Rietty (capo della polizia), Timothy Bateson (dentista), Franco Novelli (autista di Altabani), Henry McGee (sarto), Simon Dee (camiciaio), Arnold Diamond, Alistair Hunter, Louis Mansi - **p.:** Michael Deeley e Bob Porter per la Oakhurst-Paramount - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Paramount.

JET GENERATION - WIE MADCHEN HEUTE MÄNNER LIEBEN (Jet Generation) — **r.:** Eckhardt Schmidt - **s.** e **sc.:** E. Schmidt - **f.** (eastmancolor): Gernot Roll - **int.:** Dginn Moeller, Roger Fritz, Isiter Jung, Jürgen Draeger, Yella Bleyler, Uta Levka, Lukas Amman, Rainer Basedow, Werner Schwier, Margot Trooper, David Haug, Jürgen Jung - **p.:** Roger Fritz per la Roger Fritz Filmproduktion - **o.:** Germania Occid., 1967 - **d.:** regionale.

V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini a pag. 114 dei nn. 7/8, 1969 (Festival di San Sebastiano).

JUSTINE (Rapporto a quattro) — **r.:** George Cukor.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo numero, a pag. 268.

KIERUNEK BERLIN (La battaglia di Berlino) — **r.:** Jerzy Passendorfer

s. e **sc.:** Wojciech Zukrowski, J. Passendorfer - **f.** (Superscope): Michal Lewandof, Kazimierz Konrad - **m.:** Adam Walacinski - **mo.:** Janina Niedwick - **int.:** Wojciech Siemon, Krystof Chamiec, Andrej Herder, Marina Lacz, Jan Tesarz, Konrad Moraski, Jan Burek, Andrej Fogiel, Jan Pawel, Kruk, Claus Peter Thiele, Andrej Wehl, Jerzy Jogal - **p.:** Filmpolski - **o.:** Polonia, 1967-68 - **d.:** regionale.

KRÄSNAJA PALÁTKA / LA TENDA ROSSA — r.: Michail Kalatózov.

V. altri dati e recensione di Paolo Gobetti in questo n. a pag. 269.

LAMPIAO REI DO CANGAÇO (Le carabine di Rio Negro) — r.: Carlos Coimbra - **s.** e **sc.:** Thama de Olivera, C. Coimbra - **f.** (Eastmancolor): Tony Rabatoni - **m.:** Gabriel Migliori - **scg.:** naturale - **mo.:** C. Coimbra - **int.:** Leonard Vilar (Virginio Lampiao), Vanja Orico (Maria), Milton Harrison (Antonio Lampiao), John Del Rex, Gloria Menez, Marlene Young, Sady Cubal - **p.:** Oswaldo Massaini per la Cinedistri - **o.:** Brasile, 1964 - **d.:** regionale.

LOST MAN, The (L'uomo perduto) — r.: Robert Alan Aurthur - **f.** (Panavision, Technicolor) - **int.:** Sidney Poitier (Jason Higgs), Joanna ton), Leon Bibb, Richard Dysart, David Steinberg, Beverly Todd, Paul Winfield, Bernie Hamilton, Richard Anthony Williams, Dolph Sweet, Arnold Williams - **p.:** Edward Muhl e Melville Tucker per la Universal - **o.:** U.S.A., 1969 - d.: Universal.

V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini a pag. 113 dei nn. 7/8, 1969 (Festival di San Sebastiano).

LOVE IN THE PACIFIC (Amore nel Pacifico) — r.: Zygmunt Sulistrowski - **s.:** Z. Sulistrowski - **sc.:** Jordan Arthur Deutsch - **f.** (Eastmancolor): Herbert Theis, Ikswort Silus - **m.:** Moacir Santos, Z. Sulistrowski - **mo.:** I. Silus - **int.:** Mikiko Horikawa, Miko Nakano, Shu Taira, Shogo Hanaki, Chang Mei-Yao, Wu Huan, Sha Li-Wen, Allen Lin, Dayis Villanueva, Avaceli Alonzo, Juan Conoga, Salma, Hadyi Madki - **p.:** International Film Enterprises - **o.:** USA, 1968 - **d.:** regionale.

LOVEBIRDS - UNA STRANA VOGLIA D'AMARE — r.: Mario Caiano - **s.** e **sc.:** M. Caiano, Piero Anchisi - **f.** (Eastmancolor della Tecnostampa): Eric Menczer - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Alberto Boccianti - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Tony Kendall (Mino), Claudine Auger (Marina), Lydia Alfonsi (Connie), Giancarlo Sbragia (Guido), Christine Kaufmann (la contessa), O.W. Fischer (il conte), Wolf Fischer (il domestico) - **p.:** Liliana Biancini, Antonio Addobbati e Artur Brauner per la Compass/CCC - **o.:** Italia-Germania Occid., 1969 - **d.:** regionale.

LOVEMAKER - L'UOMO PER FARE L'AMORE — r.: Ugo Liberatore - **s.** e **sc.:** Ugo Liberatore - **f.** (Eastmancolor): Dario Di Palma - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Roberto Coppa e Hans Jurgen Kibach - **mo.:** Giancarlo Cappelli - **int.:** Antonio Sabato (Giorgio), Doris Kunstmann (Christiane), Christiane Krüger (Helga), Roger Fritz (Klaus), Peter Kraus (Hans), Yvonne Hull, Paola Natale - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento/CCC - **o.:** Italia-Germania Occid., 1969 - **d.:** Titanus.

MADWOMAN OF CHAILLOT, The (La pazza di Chaillot) — r.: Bryan Forbes.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo n. a pag. 274.

MA NUIT CHEZ MAUD (La mia notte con Maud) — r.: Eric Rohmer - **p.:** Les Films du Losange - Les Films du Carrosse - Renn Production - Les Productions de la Gueville - Simar Films - Les Films des Deux Mondes - Les Films de la Pleiade - F.F.P. - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** Fida Cinemat.

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti a pag. 99 dei dei nn. 7/8, 1969 (Festival di Cannes).

NAGAGUTSU O HAITA NEKO (Il gatto con gli stivali) — r.: Kinio Yabuki - **s.:** dalla novella di Charles Perrault - **m.:** Seiichico Uno - **p.:** Toei Comp. In Scope ed Eastmancolor - **o.:** Giappone, 1968 - **d.:** regionale - Lungometraggio di disegni animati.

ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà) — r.: Peter Hunt - **s.:** dal romanzo omon. di Ian Fleming - **sc.:** Richard Maibaum - **f.** (Panavision, Technicolor): Michael Reed - **m.:** John Barry - **scg.:** Bob Laing - **superv. scg.:** Sidney Cain - **e.s.:** John Stears - **mo.** e **r. IIª unità:** John Glen - **int.:** George Lazenby (James Bond), Diana Rigg (Tracy), Telly Savalas (Blofeld), Ilse Steppat (Irma Bunt), Gabriele Ferzetti (Marc Ange Draco), Yuri Borienko (Grunther), Bernard Horsfall (Campbell), George Baker (sir Hilary Bray), Bernard Lee (« M »), Lois Maxwell (miss Moneypenny), Desmond Llewelyn («Q»), Angela Scoular (Ruby), Catherina von Schell (Nancy), Dani Sheridan (ragazza americana), Julie Ege (ragazza scandinava), Joanna Lumley (ragazza inglese), Mona Chong (ragazza cinese), Anoushka Hempel (ragazza australiana), Ingrit Back (ragazza tedesca), Jenny Hanley (ragazza italiana), Zara (ragazza indiana), Sylvana Henriques (ragazza giamaicana), Helena Ronée (ragazza israeliana), Geoffrey Cheshire (Toussaint), Irvin Allen (Che Che), Terry Mountain (Raphael), Bill Morgan (Klett), Richard Graydon (autista), Les Crawford (Felsen), George Cooper (Braun), Reg Harding (altro autista), James Bree (Gumpold, avvocato svizzero), Virginia North (Olympe, segretaria di Draco), Brian Worth (Manuele, direttore dell'Hotel portoghese) - **p.:** Harry Saltzman, Albert R. Broccoli e Stanley Sopel per la Eon Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Dear-U.A.

PAROXISMUS - BLACK ANGEL — r.: Hans Billian - **s.:** Bruno Leder - **sc.:** Carlo Fadda, Milo Cuccia - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Angelo Lotti - **m.:** Manfred Mann, M. Hugg - **scg.:** Giorgio Postiglione - **mo.:** Bruno Mattei - **int.:** James Darren (Jimmy Logan), Maria Rohm (Vanda), Margaret Lee (la lesbica), Klaus Kinski (Ahmed), Barbara McNair (Rita), Paul Muller (Hermann), Dennis Price (necrofilo), Adolfo Lastretti, Mirella Panfili - **p.:** Cineproduzioni Associate / Terra Filmkunst - **o.:** Italia-Germania Occid., 1969 - **d.:** Filmar (reg.).

PISTOLERO DELL'AVE MARIA, Il — r.: Ferdinando Baldi - **s.** e **sc.:** Vincenzo Cerani, Piero Anchisi, F. Baldi, Mario Di Nardo, Federico de Urrutia - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Mario Montuori - **m.:** Roberto Pregadio - **scg.** e **c.:** Eduardo Torre de La Fuente - **mo.:** Eugenio Alabiso -

int.: Leonard Mann (Sebastian), Luciana Paluzzi (Anna Carrasco), Peter Martell (Rafael Garcia), Alberto De Mendoza (Thomas), Piero Lulli (Francisco), José Suarez (gen. Juan Garrasco), Pilar Velasquez (Isabel), Luciano Rossi (Juanito), Mirella Panfili (Ines), Barbara Nelli (Conchita), Silvana Bacci (madre di Sebastian e Isabel), Franco Pesce (Tequila), Franco Gulà (il vecchio della prateria), Enzo Fiermonte (frate), José Manuel Martin, José Riesgo, Nicola Solari, Eugenio Galadini - **p.**: Manolo Bolognini per la B.R.C. / Izaro Film - **o.**: Italia-Spagna, 1969 - **d.**: P.A.C. (reg.).

PLAYGIRL '70 — **r.**: Federico Chentrens - **s.** e **sc.**: F. Chentrens - **f.** (Eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Ira Fürstenberg, Luciana Paluzzi, Jean Sobieski, Venantino Venantini, Wolfgang Preiss, José Jaspe, Piero Gerlini - **p.**: Eastwest - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Paris Etoile (regionale).

PROF. DOTT. GUIDO TERSILLI PRIMARIO DELLA CLINICA VILLA CELESTE (DELLE PICCOLE ANCELLE DELL'AMORE MISERICORDIOSO) CONVENZIONATA CON LE MUTUE, Il — **r.**: Luciano Salce - **s.** e **sc.**: Sergio Amidei, Alberto Sordi, L. Salce - **f.** (Eastmancolor della Spes): Sante Achilli - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Alberto Sordi (dott. Guido Tersilli), Evelyn Stewart (alias Ida Galli, nel ruolo di Anna Maria Tersilli), Claudio Gora (prof. De Amatis), Nanda Primavera (la madre di Tersilli), Gino Lavagetto (dott. Azzarini), Pupella Maggio (Parise), Ira Fürstenberg (dottoressa Olivieri), Alessandro Cutolo (comm. Valentano), Marco Tulli (portiere), Marisa Fabbri, Claudia Giannotti, Patrizia De Clara, Sandro Dori, Joanna Knox, Sandro Merli, Laura De Marchi, Antonella Della Porta, Franca Sciutto, Franco Abbina, Filippo De Gara - **p.**: San Marco S.p.A. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro.

QUEI DISPERATI CHE PUZZANO DI SUDORE E DI MORTE / LOS DESPERADOS — **r.**: Julio Buchs - **s.** e **sc.**: Ugo Guerra, José Luis Martinez Molla, Federico de Urrutia, J. Buchs - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Francisco Sempere - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: José Luis Galicia, Jaime Cubero, Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: George Hilton (John Warner), Ernest Borgnine (Don Pedro Sandoval), Alberto De Mendoza (Lucky), Leo Anchoriz (il frate), Annabella Incontrera (Carol), Andrea Aureli (Morton), Antonio Pica (Sam), Manuel Miranda (Francisco), José Manuel Martin (il guercio), Gustavo Rojo (Guadalupano), Manuel De Blas (Gonzales), José Guardiola, Claudio Trionfo, Alfonso Rojas - **p.**: Elio Scardamaglia e Ugo Guerra per la Leone Film - Daiano Film / Atlantida Film - **o.**: Italia-Spagna, 1969 - **d.**: Titanus.

QUEIMADA — **r.**: Gillo Pontecorvo.

V. altri dati e recensione di Aldo Bernardini in questo n. a pag. 263.

REIVERS, The (Boon il saccheggiatore) — **r.**: Mark Rydell - **s.**: dal romanzo « I saccheggiatori » di William Faulkner (edito da Mondadori) - **sc.**: Irving Ravetch e Harriet Frank jr. - **f.** (Panavision, Technicolor): Richard Moore - **m.**: John Williams - **scg.**: Charles Bailey e Joel Schiller - **mo.**: Tom Stanford - **int.**: Steve McQueen (Boon Hoggabeck), Sharon Farrell (Corrie), Will Geer (Boss McCaslin), Rupert Crosse (Ned McCaslin), Mitch Vogel (Lucius McCaslin), Ruth White (miss Reba), Mi-

chael Constantine, Lonny Chapman, Juano Hernandez, Clifton James, Dub Taylor, Allyn Ann McLerie, Diane Shalet, Diane Ladd, Ellen Geer, Pat Randall, Charles Tyner - **p.:** Irving Ravetch per la Cinema Center - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Titanus.

SEME DELL'UOMO, Il — **r.:** Marco Ferreri.
V. altri dati e recensione di Callisto Cosulich in questo n. a pag. 266.

SENZA SAPERE NIENTE DI LEI — **r.:** Luigi Comencini.
V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo n. a pag. 277.

SONO SARTANA IL VOSTRO BECCHINO — **r.:** Anthony Ascott [Giuliano Carmineo] - **s.:** Tito Carpi - **sc.:** T. Carpi, Enzo Dell'Aquila - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Giovanni Bergamini - **m.:** Vasco e Mancuso - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Gianni Garko (Sartana), Frank Wolff, Ettore Manni, Sal Borgese, Renato Baldini, Klaus Kinski, José Maria Torres, Gordon Mitchell, Rick Boyd, Tullio Altamura, Bruno Boschetti, Giovanni Petrucci, Franco Pesce - **p.:** Ambrosiana Cinematografica - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

TESTA O CROCE — **r.:** Piero Pierotti - **s.** e **sc.:** P. Pierotti - **f.** (Technicolor): Fausto Zuccoli - **m.:** Carlo Savina - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** John Ericson (Black Talisman), Sheyla Rosin (Shanda), Franco Lantieri, Daniela Surina, Edwige Fenech, Isarco Ravaioli, Dada Gallotti, Loris Gizzi, Maria Teresa Piaggio, Ugo Pagliai, Pinuccio Ardia, Pasquale Basile, Silvana Baggi, Franco Daddi, Antonietta Fiorito, Renato Navarrini - **p.:** Tirrenia Studios - Golden Gate Films - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Italian International Film (reg.).

TOPAZ (Topaz) — **r.:** Alfred Hitchcock - **s.:** dal romanzo omonimo di Leon Uris (edito in Italia da Mondadori) - **sc.:** Samuel Taylor - **f.** (Technicolor): Jack Hildyard - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Henry Bumstead - **e.f.s.:** Albert Whitlock - **consulente f.:** Hal Mohr - **mo.:** William H. Ziegler - **int.:** Frederick Stafford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henri Jarre), Roscoe Lee Browne (Philippe Dubois), Per Axel Arosenius (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Picard), Carlos Rivas, Roberto Contreras, Jack Ryan, Alfred Hitchcock - **p.:** Alfred Hitchcock ed Herbert Coleman per la Universal - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Universal.

TU SERAS TERRIBLEMENT GENTILLE (Se sarai estremamente gentile con me) — **r.:** Dirk Sanders - **s.:** D. Sanders - **sc.:** D. Sanders, Paul Soreze - **f.** (Eastmancolor): Roger Duculot - **m.:** Jacques Loussier - **mo.:** Philippe Murcier - **int.:** Klaren Blanguernon (Clara Verly), Leslie Bedos (Julie), Fréderic de Pasquale (Patrice Verly), Victor Lanoux (René), Jean Moussy (Roger), René Goliard (Charles), Jean Paul Moulinot, Tessa Sanders, Tony Kinna, Madeleine Lambert, Michèle Arbib, Jeanne Darmon, Catherine de

Kenchel - **p.**: René Thévenet ed Emile Nathan per Les Productions René Thévenet - Euro Images - Films-Modernes - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: regionale.

UNA SU 13 — **r.**: Luciano Lucignani - **s.**: Antonio Altoviti - **sc.**: Lucia Drudi Demby, L. Lucignani, Nicolas Gessner - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Maurice Roots, Giancarlo Cappelli - **int.**: Vittorio Gassman (Mike), Sharon Tate (Pat), Vittorio De Sica (Di Seta), Tim Brooke Taylor (Jackie), Ottavia Piccolo (Stefanella), Mylène Demongeot (Judy), Terry-Thomas (Albert), John Steiner (Stanley), Marzio Margine (Pasqualino), Orson Welles (Markan), Gregoire Aslan (psichiatra), Catana Cayetana (Veronique), Michèle Borelli (Rosy), Claude Berty (Umberto), Sandro Dori (esattore) - **p.**: Compagnia Cinematografica Finanziaria - CEF / C.O.F.C.I. - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Italian International Film (reg.).

VIE, L'AMOUR, LA MORT, La (La vita, l'amore, la morte) — **r.**: Claude Lelouch - **s.** e **sc.**: C. Lelouch, Pierre Uytterhoeven - **f.** (Eastmancolor): Jean Collomb - **m.**: Francis Lai - **scg.**: Albert Rajau - **mo.**: Claude Barrois - **int.**: Amidou (Amidou), Caroline Cellier (Caroline), Rita Maiden (la moglie di Amidou), Marcel Bozzufi (il commissario), Janine Magnan, Pierre Zimmer, Catherine Samie - **p.**: Films 13 - Films Ariane - Productions Artistes Associés / PEA - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: PEA (reg.).

WARUM HAB ICH BLOSS 2X JA GESAGT (Professione bigamo) — **r.**: Franz Antel - **s.** e **sc.**: Kurt Nachmann, Günther Ebert, Vittorio Vighi, Mario Guerra - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Hanns Matula - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: V. Tanassi e Gertrud Petermann - **int.**: Lando Buzzanca, Terry Torday, Raffaella Carrà, Peter Weck, Ann-Smyrner, Jacques Herlin, Willy Millowitsch, Heinz Erhardt, Fritz Muliar, Andrea Rau, Rainer Basedow, Judith Dornys, Franco Giacobini, Barbara Zimmermann - **p.**: Terra / Fida Cinemat. - **o.**: Germania Occid.-Italia, 1969 - **d.**: Fida Cinemat.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° NOVEMBRE AL 31 DICEMBRE 1969

a cura di Carlo Brusati

AMEDEO
ARCHITETTO E L'IMPERATORE D'ASSIRIA, L'
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE
BACIAMI ALFREDO
BARONE DI MUNCHAUSEN
CAROLINA INVERNIZIO
CAVALLO A VAPORE, IL
CHI E' CLAIRE LANNES
CHIODI LEGNO MARTELLO
CIMITERO DELLE AUTOMOBILI, IL
CIMITERO DELLE MACCHINE, IL
CLOWNS DI DIO, I
COMMEDIA RIPUGNANTE DI UNA MADRE
CUGINA, LA
DELIRIOTRE
DUECENTOMILA E UNO
EH
GALLINELLA ACQUATICA, LA
HORROR COSMICUS
LEGIONE D'ONORE, LA
MTM: COME RENDERE MUSICALE E QUASI DILETTEVOLE CIO' CHE A PRIMA VISTA SEMBRA SOFFERENZA E FATICA
NEKRASSOV
NOTTE DEGLI ASSASSINI, LA
NOTTI ASTIGIANE
OPERETTA
SACRA RAPPRESENTAZIONE DI GIOVANNI E PAOLO
SINCERAMENTE BUGIARDI
TIMONE D'ATENE
UN UOMO E' UN UOMO
UOMO MASSA
VENTAGLIO, IL
VICTOR OVVERO I BAMBINI AL POTERE

Teatro della Ribalta, Bologna

Teatro della Ribalta, Bologna

Teatro delle Muse, Catania
Teatro dell'Unione, Viterbo
Teatro degli Infernotti, Torino
Nuovo delle Muse, Roma
Teatro Parioli, Roma
Teatro La Pergola, Firenze
cfr. *I clowns di Dio*

Ridotto del Teatro Eliseo, Roma

Teatro Uomo, Milano
Teatro Uomo, Milano

Teatro Centrale, Roma
Teatro Valle, Roma
Teatro Uomo, Milano
Teatro dei Servi, Roma
Teatro Gobetti, Torino
Teatro Gobetti, Torino
cfr. *I clowns di Dio*
Teatro S. Babila, Milano

Circolo Valentia, Valenza Po
Teatro Zandonai, Rovereto
Teatro della Ribalta, Bologna
Teatro Erba, Torino
Teatro Comunale, L'Aquila

Nuovo delle Muse, Roma

Teatro « E. Bonci », Cesena
Piccolo Teatro, Milano
Teatro della Società, Lecco
Teatro Municipale, Reggio Emilia
Teatro S. Babila, Milano

Teatro Quirino, Roma

AQUILA

TEATRO COMUNALE — **Operetta** di Witold Gombrowicz (tre tempi) - **Trad.:** Jole e Gian Renzo Morteo - **Adatt.:** Antonio Calenda - **Regia:** Antonio Calenda - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Aiuto regia:** Stefano Tolnay, Giorgio Ferrara, Vittorio Stagni - **Aiuto costumi:** Anna Boldi - **Interpreti:** Armando Bandini (maestro Flor), Virgilio Zernitz (principe Himalay), Piera Degli Esposti (principessa Himalay), Luigi Proietti (Agenore Himalay), Oreste Rizzini (barone Firulet), Nike Arrighi (Albertina), Franco Santelli (padre di Albertina), Viviana Toniolo (madre di Albertina), Carlo Valli (primo mariuolo), Leo Pantaleo (secondo mariuolo), Ivan Cecchini (curato), Vittorio Stagni (banchiere), Giancarlo Ciccone (generale), Luciana Negrini (marchesa), Italo Dall'Orto (professore), Adalberto Rosseti (conte Hufnagel), Gianni De Lellis (domestico Ladislao), Franco Santelli (guardacaccia Stanislao), Mirella Lancione (governante), Enrico Papa (primo domestico), Gianni Elsner (secondo domestico), Roberto Castri (terzo domestico), Domenico Dell'Aera (pianoforte), Irma Mastropierro (violino), Valentino Marazzi (contrabbasso), Guido Antonini (percussione) - **Ente:** Teatro Stabile dell'Aquila - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila » - **Prima:** 17 novembre.

BOLOGNA

TEATRO DELLA RIBALTA — **Amedeo** di Eugene Jonesco (due tempi) - **Trad.:** Luciano Mondolfo - **Adatt.:** Cristiano Censi - **Regia:** Cristiano Censi - **Interpreti:** Cristiano, Isabella, Alvaro Piccardi - **Prima:** 27 novembre.

TEATRO DELLA RIBALTA — **L'architetto e l'imperatore d'Assiria** di Fernando Arrabal (due tempi) - **Trad.:** Ida Omboni - **Regia:** Franco Alpestre, Giovanni Moretti, Franco Vaccaro - **Scene:** Emilio Barone - **Effetti sonori e visivi:** Claudio Montagna, Piero Gilardi - **Interpreti:** Franco Alpestre (Imperatore), Giovanni Moretti (l'architetto) - **Ente:** Il Teatro delle dieci - **Compagnia:** « Il Teatro delle dieci » - **Prima:** 4 dicembre.

TEATRO DELLA RIBALTA — **La notte degli assassini** di José Triana (due tempi) - **Trad.:** Wanda Garatti - **Regia:** Massimo Binazzi - **Scena:** Al-

berto Malgarini - **Aiuto regia:** Giulio Carnazzi - **Interpreti:** Delia Bartolucci (Cuca), Ruggero Dondi (Lalo), Olga Michi (Beba) - **Compagnia:** Compagnia de « L'informativa '65 » - **Prima:** 11 dicembre.

CATANIA

TEATRO DELLE MUSE — **Assassinio nella cattedrale** di Thomas Stearns Eliot (due tempi) - **Trad.:** Alberto Castelli - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene e costumi:** Titus Vossberg - **Musiche:** (a cura di) Franco Enriquez -**Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Tino Carraro (L'arcivescovo Tommaso Becket), Franco Giacobini, Maurizio Manetti, Bruno Slaviero, Andrea Bosic (I quattro tentatori), Aldo Rendine, Michele Riccardini, Bruno Cattaneo (I tre sacerdoti), Floria Marrone, Claudia Ricatti, Fulvia Gasser, Valeria Sabel, Marina Ninchi, Flavia De Lucis, Lydia Biondi, Agata Amantia (Il coro di donne di Canterbury), Marisa Mantovani (Corifea), Fabrizio Jovine (L'araldo) - **Ente:** Teatro Stabile di Catania - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Catania » - **Prima:** 8 novembre.

CESENA

TEATRO COMUNALE « A. BONCI » — **Sinceramente bugiardi** di Alan Ayckbourn (due tempi) - **Trad.:** Luigi Lunari - **Regia:** Mario Ferrero - **Scene:** Lucio Lucentini - **Musiche:** Riz Ortolani - **Interpreti:** Paolo Carlini (Greg), Graziella Granata (Ginny), Gino Cervi (Philip), Laura Adani (Sheila) - **Compagnia:** « Compagnia Cervi-Adani-Carlini-Granata » - **Prima:** 31 dicembre.

FIRENZE

TEATRO LA PERGOLA — **Chi è Claire Lannes** di Marguerite Duras (due tempi) - **Trad.:** Mario Moretti - **Regia:** Josè Quaglio - **Scene:** Giovanni Agostinucci - **Interpreti:** Umberto Orsini (L'interrogatore), Carlo Hintermann (Pierre Lannes), Sarah Ferrati (Claire Lannes), Enrico Maria Salerno (lettore del comunicato) - **Compagnia:** « Ferrati-Orsini-Hintermann » - **Prima:** 24 dicembre.

LECCO

TEATRO DELLA SOCIETA' — **Un uomo è un uomo** di Bertolt Brecht (due tempi) - **Adatt.:** Giorgio Strehler, Fulvio Tolusso - **Regia:** Fulvio Tolusso - **Musiche:** Paul Dessau, Gino Negri - **Azioni mimiche:** Angelo Corti - **Scena e costumi:** Emanuele Luzzati, Santuzza Calì - **Aiuto scene:** Bruno Colombo - **Aiuto costumi:** Pia Rame - **Costruzioni metalliche:** Ezio Born - **Interpreti:** Umberto Ceriani (Uria Shelly), Gabriele Carrara (Jesse Mahoney), Ruggero De Daninos (Polly Baker), Mauro Carbonoli (Jeraiah Jip), Ettore Conti (Charles Fairchild), Vincenzo De Toma (Galy Galy), Daniela Gatti (La moglie di Galy Galy), Romeo Bernardi (Il signor Wang), Marisa Belli (La vedova Leocadia Begbick),

Umberto Verdoni (un soldato), Gianrico La Vigna (un altro soldato) - **Ente:** Teatro della Società di Lecco - **Compagnia:** « Compagnia Teatro Insieme » - **Prima:** 9 novembre.

MILANO

TEATRO S. BABILA — **Il Ventaglio** di Carlo Goldoni (due tempi) - **Regia:** Fantasio Piccoli - **Scene e costumi:** Luca Crippa - **Aiuto regia:** Fantasio Piccoli - **Interpreti:** Mario Mariani (Il signor Evaristo), Diana Torrieri (La signora Gertrude), Marina Robecchi (La signora Candida), Ugo Bologna (Il Barone del Cedro), Ernesto Calindri (Il Conte di Rocca Marina), Umberto Tabarelli (Timoteo), Bruna Tellàh (Giannina), Ida Meda (La signora Susanna), Raffaele Bondini (Coronato), Alberto Germiniani (Crespino), Paride Calonghi (Moracchio), Alberto Mancioppi (Limoncino), Cristina Recordati (Tognina), Umberto Campana (Scavezzo) - **Ente:** Teatro S. Babila - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro S. Babila » - **Prima:** 6 novembre.

TEATRO UOMO — **I Clowns di Dio** di Valerio Fantinel e Stefano Iacini (due tempi) - **Realizzazione:** Valerio Fantinel, Stefano Iacini - **Organizzazione:** Mario Mattia Giorgetti - **Interpreti:** per « Horror Cosmicus », Giorgio White (Ciap 1 e 2), Boris Maskaresko (Guardiano), Augusto Bonardi (Voce del bunker), per « Chiodi Legno Martello », Giorgio White (Trombe), Boris Maskaresko (Uomo), Vinicio Farano (Segretaria e Cogena) - **Ente:** Teatro Uomo - **Compagnia:** « La Contemporanea » - **Prima:** 13 novembre.

TEATRO UOMO — **Deliriotre** di Gianni Rossi, Antonio Agriesti, Giorgio Dalla Villa - **Realizzazione:** Gianni Rossi, Antonio Agriesti, Giorgio Dalla Villa - **Ente:** Teatro Uomo - **Compagnia:** « CTH » - **Prima:** 9 dicembre.

TEATRO S. BABILA — **La legion d'onore** di Georges Feydeau (tre tempi) - **Regia:** Ernesto Calindri - **Scene e costumi:** Umberto Bertacca - **Aiuto regia:** Marco Calindri - **Interpreti:** Renzo Ricci (Paginet), Ugo Bologna (Livergin), Alberto Germiniani (Plumarel), Paride Calonghi (Dardillon), Ernesto Calindri (Rasanville), Raffaele Bondini (Giuseppe), Umberto Tabarelli (Patrigeot), Eva Magni (La signora Paginet), Bruna Tellàh (Targinette), Valeria Ciangottini (Simona), Ida Meda (La signora Livergin) - **Ente:** Teatro S. Babila - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro S. Babila » - **Prima:** 13 dicembre.

TEATRO UOMO — **Il Cimitero delle Macchine** di Fernando Arrabal (due tempi) - **Trad.:** Ida Omboni - **Regia:** Virgilio Bardella - **Realizzazione:** Gabriella Agrati, Raffaella Balducci, Virgilio Bardella, Carlo Cartier, Antonello Catacchio, Fiorenzo Grassi, Ermes Lasagni, Francesco Marsico, Massimo Mirani, Rinaldo Porta, Giuliana Rapino, Enzo Ricceri, Eleonora Roich, Catello Verde - **Ente:** Teatro Uomo - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Uomo » - **Prima:** 21 dicembre.

PICCOLO TEATRO — **Timone d'Atene** di William Shakespeare (due tempi) - **Trad.:** Eugenio Montale - **Regia:** Marco Bellocchio - **Scene e costumi:**

René Allio - **Musiche:** Fiorenzo Carpi - **Coreografie:** Marise Flach - **Aiuto regia:** Enrico d'Amato, André Ruth Shammah - **Interpreti:** Salvo Randone (Timone), Piero Vida, Ezio Marano, Donato Castellaneta (Lucio, Lucullo, Sempronio), Gianfranco Cifali (Ventidio), Giampiero Fortebraccio (Alcibiade), Franco Parenti (Apemanto), Carlo Bagno (Flavio), Antonio Attisani, Piero Domenicaccio, Alberto Ricca (servi di Timone), Gastone Bartolucci, Ottavio Fanfani, Andrea Matteuzzi (i senatori), Armando Spadaro (Il poeta), Roberto Pescara (Il pittore), Mario Ventura (Il gioielliere), Pino Micol (Il mercante), Luciano Pavan, Gianni Pulone, Renzo Fabris (servi creditori di Timone), Roberto Colombo (Il servo di Varrone creditore di Timone), Alessandro Quasimodo (L'ufficiale di Alcibiade), Roberto Colombo (Il servo di Ventidio), Nice Fiorentini, Gisella Burinato (Frine, Timandra), Claudio Besestri (Il pazzo), Paolo Granata (Il paggio), Costantino Carrozza, Guerrino Crivello, Ignazio Pandolfo (I ladri), Teresa Franceschini, Ines Micucci, Dagmar Mills, Giuliana Monforte (Il ballo) - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Compagnia:** « Compagnia del Piccolo Teatro di Milano » - **Prima:** 30 dicembre.

REGGIO EMILIA

TEATRO MUNICIPALE — **Uomo Massa** di Ernst Toller (un tempo) - **Trad.:** E. Castellani - **Regia:** Roberto Guicciardini - **Scene e costumi:** Lorenzo Ghiglia - **Maschere:** Lorenzo Ghiglia - **Canzoni** (elaborazione da Ernst Toller): Sergio Liberovici - **Tecnici:** Emilio Baldini, Raffaele Giové - **Interpreti:** Francesca Benedetti (La donna, incatenata), Massimo Castri (L'uomo, scrivano, operaio, prigioniero, ombra), Amos Davoli (Operaio, banchiere, guardia operaia, prigioniero, prete), Sarah Di Nepi (Operaia, signora, prostituta, ombra, prigioniera), Marco Gagliardo (Operaio, accompagnatore), Virginio Gazzolo (Operaio, banchiere, Il senza nome, ombra), Norma Martelli (Operaia, signora, prostituta, ombra, prigioniera), Renato Montanari (Operaio, banchiere, condannato, prigioniero), Ugo Maria Morosi (Operaio, banchiere, guardia operaia, ombra, ufficiale), Giulio Pizzirani (Operaio, banchiere, guardia operaia, prigioniero) - **Ente:** A.T.E.R. - **Compagnia:** « Compagnia della Comunità Teatrale Emilia Romagna » - **Prima:** 27 novembre.

ROMA

NUOVO DELLE MUSE — **Sacra Rappresentazione di Giovanni e Paolo** di Lorenzo il Magnifico (due tempi) - **Rid.:** Paolo Poli, Ida Omboni - **Regia:** Paolo Poli - **Interpreti:** Silvia Arzuffi, Beatrice Bensi, Pierino Dotti, Manuel Manfredi, Paola Megas, Angiolina Quinterno, Iole Silvani - **Compagnia:** « Paolo Poli » - **Prima:** 12 novembre.

TEATRO PARIOLI — **Il Cavallo a vapore** di Pierre Barillet e Jean Pierre Gredy (due tempi) - **Trad.:** Maria Pia D'Arborio, Gloria Venturi - **Regia:** Daniele D'Anza - **Scene:** Lucio Lucentini - **Allestimento scenico:** Walter Pace - **Musiche:** Gigi Cichellero - **Interpreti:** Lauretta Masiero (Jacqueline), Aldo Giuffrè (Henry), Vittorio Mezzogiorno (George),

Tina Lattanzi (Monette), Serena Spaziani (Annie), Adriano Micantoni (Eddie), Maria Grazia Repetto (Marion), Liana Trouchè (La Signora Charbonnier), Roberto Bruni (Il Signor Charbonnier), Franco Bertella Jr. (Patrice) - **Ente:** Genesio - **Compagnia:** « La Compagnia del Teatro Moderno » - **Prima:** 19 novembre.

RIDOTTO DEL TEATRO ELISEO — **Il Cimitero delle automobili** di Fernando Arrabal (due tempi) - **Trad.:** Mario Moretti - **Regia:** Marcello Baldi - **Scene e costumi:** Antonio Valenti - **Musiche:** Daniele Petucchi - **Interpreti:** Carla Antonelli (Lasca), Mimmo Calandruccio (Emanou), Lino Coletta (Milos), Gianni Conversano (Tropé), Alberto dell'Acqua (Fodere), Carlo Delle Piane (Tiossido), Mariapia Nardon (Dila), - **Compagnia:** « La Compagnia della Giostra » - **Prima:** 25 novembre.

TEATRO CENTRALE — **Commedia ripugnante di una madre** di Stanislaw Ignacy Witkiewicz (due tempi) - **Trad.:** Dacia Maraini - **Regia:** Mario Missiroli - **Scene e costumi:** Giancarlo Bignardi - **Musiche:** Benedetto Ghiglia - **Interpreti:** Carlotta Barilli (Nina Cobraska, la madre), Paolo Bonacelli (Leon Cobraski, il figlio), Violetta Chiarini (Sophia Pleitus, bella e giovane ragazza), Franco Gulà (Apollinary Pleitus), Mirella Falco (Dorotea, serva), Gianfranco Barra (La voce dietro la scena dal timbro baritonale), Franco Morillo (Lucyna Beer, grande e bella donna di tipo americano-orientale), Manfredi Frataccia (Alfred conte della Trefouille, dandy aristocratico), Antonio Francioni (Albert di Pompinette Prostatowich), Salvatore Giocardi (Anton Merdasse-Beski, individuo sospetto), Gianfranco Barra (Lo sconosciuto, con la stessa calda voce della voce dietro la scena), Carlotta Barilli (La sconosciuta, stranamente somigliante alla madre), Roberto Di Palma (Julius Bovidski, direttore del teatro contemporaneo) - **Compagnia:** « Compagnia del Porcospino 2 » - **Prima:** 8 dicembre.

TEATRO DEI SERVI — **Duecentomila e Uno** di Salvato Cappelli (due tempi) - **Regia:** Franco Ambroglini - **Scene:** Salvatore Venditelli - **Musiche:** Erdes Arden - **Interpreti:** Stefano Altieri (Nicola Dafour), Elena De Merick (Gloria Wilton), Marcello Lunardini (Jeff Brickt), Giuseppe Leone (Burket), Claudio Angelini (Diamont), Sergio Fiorentini (Il Generale Henry Greene), Maria Antonietta Gerlini (Alice Diamont), Massimiliana Ferretto (Mary Burket), Paolo Luino (Primo giudice), Paolo Spinelli (Secondo giudice), Giulio Cesare Girnelli (Terzo giudice) - **Compagnia:** « Compagnia di Prosa De' Servi » - **Prima:** 10 dicembre.

NUOVO DELLE MUSE — **Carolina Invernizio** di Ida Omboni e Paolo Poli (due tempi) - **Adatt.:** e **Regia:** Paolo Poli - **Musiche:** Jacqueli Perotin - **Interpreti:** Silvia Arzuffi, Pierino Dotti, Manuel Manfredi, Paolo Poli, Angiolina Quinterno, Jole Silvani - **Compagnia:** « Paolo Poli » - **Prima:** 13 dicembre.

TEATRO VALLE — **La Cucina** di Arnold Wesker (due tempi) - **Trad.:** Betty Foà - **Adatt.:** Lina Wertmüller - **Regia:** Lina Wertmüller - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Musiche:** Duilio Del Prete - **Aiuto scene:** Gino Persico - **Aiuto regia:** Piero Baldini, Pino Manzari, Ivana Mirra, Armando Pugliese - **Interpreti:** Loredana Martinez (Berta), Gabriele

Tozzi (Mario), Giancarlo Prati (Chiappetta), Rodolfo Baldini (Ricciolone), Pussy (Quattrocchi), Cesare Gelli (Massimo), Carlo Montagna (Paolo), Pino Manzari (Raimondo), Cecilia Polizzi (Cecilia), Maria Teresa Albani (Violetta), Paola Gassman (Anna), Liù Bosisio (Agnesina), Renata Zamengo (Gina), Aldo Miranda (Salvatore), Edmonda Aldini (Monica), Gaetano Campisi (Alfredo), Marco Galletti (Capo cameriere), Michele Placido (Michele), Aldo Puglisi (Gastone), Pierluigi D'Orazio (Nicola), Luigi Diberti (Carletto), Duilio Del Prete (Pietro), Nino Bignamini (Tonino), Graziano Giusti (Franco), Armando Pugliese (Lo Chef), Rosabianca Scerrino (Marango), Maria Grazia Grassini (Maddalena), Dorotea Aslanidis (Elvira), Ottavia Piccolo (Carletta), Paola Tanziani (Bettina), Elettra Bisetti (Rosina), Sergio Nicolai (Il vagabondo) - **Ente:** Teatro Libero - **Compagnia:** « Teatro Libero » - **Prima:** 16 dicembre.

TEATRO QUIRINO — **Victor ovvero i bambini al potere** di Roger Vitrac (due tempi) - **Trad.:** Pier Benedetto Bertoli - **Adatt.:** Giuseppe Patroni Griffi - **Scene e costumi:** Ferdinando Scarfiotti - **Aiuto regia:** Carlo Carunchio - **Interpreti:** Giorgio De Lullo (Victor), Romolo Valli (Charles Paumelle), Elsa Albani (Emilie), Giuliana Calandra (Lili), Giulia Lazzarini (Esther), Ferruccio De Ceresa (Antoine Magneau), Nora Ricci (Thérèse), Gino Pernice (Il generale Etienne Lonségur), Rossella Falk (Ida Mortemart), Marco Berneck (Il dottore) - **Compagnia:** « I Giovani » - **Prima:** 21 dicembre.

ROVERETO

TEATRO ZANDONAI — **Nekrassov** di Jean-Paul Sartre (due tempi) - **Trad.:** Pier Benedetto Bertoli - **Regia:** Ernesto Guida - **Scene e costumi:** Gianfranco Padovani - **Musiche:** Carlo de Incontrera - **Aiuto regia:** Furio Bordon - **Interpreti:** Giulio Bosetti (Georges de Valera), Mario Pisu (Jules Palotin), Franco Sportelli (Sibilot), Marianella Laslò (Veronique), Lino Savorani (Mouton), Ernesto Colli (Goblet), Giampiero Becherelli (Chapuis), Cip Barcellini (Baudouin), Gianni Musy (Nerciat), Gianfranco Saletta (Charivet), Mimmo Lo Vecchio (Lerminier), Franco Jesurum (Bergerat), Giorgio Valletta (Tavernier), Giancarlo Cajo (Périgord), Donatella Ceccarello (La signora Bounoumi), Giusy Carrara (La signora Castagnie), Lidia Braico (La segretaria), Gianfranco Saletta (Pedrière), Franco Mezzera (Demidoff), Franco Mezzera (Il mendicante), Ariella Reggio (La mendicante), Giancarlo Cajo (Prima guardia del corpo), Mimmo Lo Vecchio (Seconda guardia del corpo), Orazio Bobbio, Lidia Braico, Giusy Carrara, Franco Jesurum, Ariella Reggio (Invitati) - **Ente:** Teatro Stabile di Trieste - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Trieste » - **Prima:** 15 novembre.

TORINO

TEATRO ERBA — **Notti Astigiane** di Giovan Giorgio Alione (da « L'Opera Jocunda ») due tempi - **Rid.:** e **Adatt.:** Gualtiero Rizzi - **Regia:** Gual-

tiero Rizzi - **Scene e costumi:** Eugenio Guglielminetti - **Musiche:** Roberto Goitre - **Coreografia:** Sara Acquarone - **Aiuto regia:** Franco Ferrarone - **Interpreti:** Alessandro Esposito (Zoan), Piera Cravignani (Biatris), Wilma Deusebio (Antrina), Lia Scutari (Sibrina), Federico Goletti (Bernardin), Luciana Barberis (Margarina), Sandrina Morra (Minetta), Dario Anghilante (Quiri, Cancelliere), Gianna Guaraldi (Janino), Edgar Devalle (Il Milanesio), Susanna Fadini (giullaressa), Bob Marchese (Ser Galvagn, Ser Sgarbiglia), Franco Ferrarone (Nicora), Gipo Farassino (Meistr del Gieugh, Prologo) - **Ente:** Teatro Piemontese, Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 10 novembre.

TEATRO DEGLI INFERNOTTI — **Barone di Münchausen** di Mario Ricci (da Burger) un tempo - **Regia:** Mario Ricci - **Materiali scenici:** Carlo Montesi, Claudio Privitera, Mario Romano - **Film:** Augusto Bellavita, Mario Ricci - **Interpreti:** Antonino Campanelli, Angelo Diana, Luigi Perrone, Claudio Previtera, Mario Romano - **Voce:** Gabriella Toppani - **Ente:** Unione Culturale - **Compagnia:** « GST-015 » - **Prima:** 14 novembre.

TEATRO GOBETTI — **Eh** di Livings (due tempi) - **Trad.:** Maria Silvia Codecasa - **Regia:** di gruppo - **Scena:** Enzo Scivolino - **Costumi:** Angelo Dellepiane - **Musiche:** Roberto Goitre - **Interpreti:** Rino Sudano (Il signor Price), Enrico Carabelli (Alì), Anna D'Offizi (La signora Murray), Piero Sammataro (Valentine Brose), Roberto Marelli (Il reverendo Mort), Maria Teresa Sonni (Betty Dorrick) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Compagnia-Gruppo » del Teatro Stabile di Torino - **Prima:** 18 novembre.

TEATRO GOBETTI — **La Gallinella Acquatica** di Stanislaw Witkiewicz (due tempi) - **Trad.:** Riccardo Landau - **Regia:** di gruppo - **Scene e costumi:** Colombotto Rosso - **Consulenza musicale:** Roberto Goitre - **Interpreti:** Alessandro Esposito (Il padre), Rino Sudano (Lui), Maria Teresa Sonni (Tadzio bambino), Franco Ferrarone (Tadzio adulto), Anna D'Offizi (Lady), Anna Goel (Gallinella Acquatica), Piero Sammataro (Il filibustiere), Roberto Marelli (Efemer Typowicz), Francesco Magri (Isaac Wydmower), Enrico Carabelli (Alfred Ewader), Luciano Casasole (Il maggiordomo), Gian Mario Giannella, Paolo Pavone, Gianni Vittori, Armando Vello (Camerieri spioni), Tiziana De Velo (Afrosja Ivanovna) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Compagnia-Gruppo » del Teatro Stabile di Torino - **Prima:** 23 dicembre.

VALENZA PO

CIRCOLO VALENTIA — **MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica** di Luigi Ferraro e Lidia D'Angelo (due tempi) - **Regia:** di gruppo - **Realizzazione:** Flavio Bonacci, Jolanda Cappi, Patrizio Caracchi, Paolo Ciarchi, Enzo Del Re, Vittorio Franceschi, Alessandra Galante Garrone, Giorgio Giorgi, Policarpo Lanzi, Norma Midani, Anna Rodolfi, Giuseppe Salvietti - **Ente:** A.R.C.I. - **Compagnia:** « Compagnia di Nuova Scena » - **Prima:** 14 novembre.

VITERBO

TEATRO DELL'UNIONE — **Baciami Alfredo** di Carlo Terron (tre tempi) - **Regia:** Carlo Di Stefano - **Scene e costumi:** Vittorio Lucchi - **Musica:** Mario Nascimbene - **Interpreti:** Alberto Lupo (Alfred Pincon Du Bois D'Anghien), Valeria Valeri (Flo Flo), Adriana Facchetti (Clotilde de la Cerisière en Heurs), Vanna Busoni (Lucille, sua figlia), Manlio Guardabassi (Lamantille), Sandro Pellegrini (Camaret), Adolfo Fenoglio (Madapolam), Gino Rocchetti (Il Colonnello Lalonnerre), Ginella Bertacchi (Madame Fontanet), Pieraldo Ferrante (Ravachol), Fausta Molinari (Iris), Carla Torrero (Julie), Nerio Permuta (Un flic) - **Compagnia:** « Compagnia Lupo-Valeri » - **Prima:** 16 novembre.

Distribuzione di "BIANCO E NERO" in Italia da parte della Societá Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA
sede: Via Donati 27 - TORINO
distribuisce la rivista alle librerie:

PIEMONTE

Paravia - Torino
Lattes - Torino
Treves - Torino
Druetto - Torino
Moderna - Torino
De Agostini - Novara
Giovannacci Giovanni - Vercelli
Bertolotti Teresio - Alessandria
Caldi Natalina Zappa - Asti
Brivio - Aosta
La Fonte - Cuneo

LIGURIA

Adel - La Spezia
Athena - Genova
Bozzi - Genova
Di Stefano - Genova
Moneta G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA

sede: Via Podgora 5 - MILANO

Casa del libro - Bergamo
Tarantola - Bergamo
Artigianelli - Brescia
Tarantola - Brescia
Bramante - B. Arsizio
Giovannacci - Como
Meroni - Como
Rateale - Cremona
Galleri - Bologna
Galleria del libro - Crema
Minerva - Mantova
Moderna - Monza
Garzanti - Pavia
Spettatore - Pavia
Ortolina - Pavia
C. Romagnosi - Piacenza
Pontiggia - Varese
Bocca - Milano
Cino Del Duca - Milano
Casiroli - Milano
Cavour - Milano
Feltrinelli - Milano
Garzanti - Milano
Hoepli - Milano
Il libraio - Milano
Martello - Milano
Messaggerie musicali - Milano
Messaggerie italiane - Milano
Paravia - Milano
Rizzoli - Milano
San Babila - Milano
S.E.I. - Milano
Sperling - Milano

Agenzia per il VENETO
sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA
sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CAPPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì).

Agenzia per la TOSCANA
Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJINI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo
Ticci - Siena
Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Moderna - Urbino
Calbucci - Camerino
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

ROMA

Amici
D'Isa
Croce
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cuccinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
IL PUNTO - Palermo
DANTE - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agnigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

E' uscito per le Edizioni « Bianco e Nero » - Collana di studi, ricerche e documentazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia (15)

CARL MAYER E L'ESPRESSIONISMO

Atti del Convegno Internazionale di Studi su Carl Mayer a cura di MARIO VERDONE.

E' la raccolta delle relazioni e comunicazioni tenute alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1967 da:

Luigi Chiarini, Fritz Lang, Paolo Chiarini, Eberhard Spiess, G. C. Argan, Mario Verdone, Giuseppe Bevilacqua, Roberto Paolella, Walter Alberti, Vito Pandolfi, Luigi Rognoni, Edoardo Bruno, Charles Ford, Lotte H. Eisner, Erwin Leiser, Jean Mitry, Hans Richter, Giovanni Calendoli, Giorgio Bassani, Werner Zurbuch.

Il testo è arricchito da documenti di Paul Wegener, Hermann Warm, Frank Daugherty, Herbert G. Luft, Paul Rotha, e da numerose illustrazioni.

il sommario segue dalla II pagina di copertina